

د. جمال خضير بك

[facebook.com/musabaqat.wamaarifa](https://www.facebook.com/musabaqat.wamaarifa)

# حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر



أبو محمد البغلي

دار الفكر



حركة أحداث في الشعر العربي العامر





كمال خيري  
دكتوراه دولة في الآداب

## حركة التحديث في الشعر العربي المعاصر

دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية .

قام بالترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف

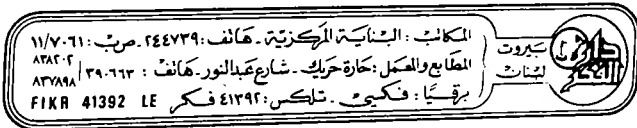
دار الفكر  
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الثانية

الطبعة الاولى 1982

١٤٠٦م - ١٩٨٦م

جميع الحقوق محفوظة



العنوان الأصلي للكتاب

**KAMAL KHEIR BEIK**

**Docteur ès lettres**

**Le Mouvement Moderniste  
de la poésie arabe contemporaine**

**Essai de Synthèse  
sur  
le cadre Socio - culturel, l'orientation  
et en structures littéraires.**

**Publications orientalistes de France  
1978**



## طبع النص الفرنسي ونشره المطبوعات الاستشرافية الفرنسية ضمن سلسلة « عربية »

« هذا الكتاب أطروحة للدكتوراه في الأدب، قُدمت إلى جامعة جنيف في ٢٨ - ٦ - ١٩٧٢، ونالت، بالإجماع درجة الشرف العليا مع تقدير اللجنة المناقشة » .

ومع أن النص قد دُفِعَ إلى المطبعة عام ١٩٧٣ فإن الظروف الخاصة بأحداث لبنان قد أخرت طبعه ونشره بالفرنسية حتى عام ١٩٧٨ .

**المؤلف**



المجد الشمر.. في الأرمينية كلها

---





## توطئة

سأحاول هنا، وفقاً للتقليد المتبع، أن أقدم خلاصة لهذه الدراسة: تعليقات اختيار الموضوع، والسياق الذي انتهى بالكتاب إلى شكله الحالي، والعمل الذي تم تحقيقه في هذا الشكل، وأخيراً المنهج الذي تم اتباعه فيه.

لماذا الشعر العربي الحديث؟

مؤكد أن كوني قد عايشت ولادة هذا الشعر وتطوره، وساهمت في جانب من خطواته الأولى، لا يشكل إلا السبب الباطني (أو الشخصي) للإختيار؛ وهو السبب الذي يظل أقل تبريراً بالتأكيد. ولكن وجودي داخل هذا التيار، وإسهامي في الحركات الفكرية التي كانت تحيطه وتوجهه، قد دفعا في أنا وبعض الرفاق، إلى التفكير طويلاً بطبيعة الظاهرة، ودلالاتها.. وذلك بالارتباط مع مجموع المشاكل الاجتماعية-الثقافية التي كنا نجهد في وعيها. وقد قاد هذا التفكير إلى إيضاح نقطتين هامتين:

أولاً: أن ثمة علائق عضوية مؤكدة بين ولادة الشعر العربي الحديث وتطوره، وتوجهاته، وبين مجموع الظروف التي حاولت اليقظة العربية *réveil* أن تتحقق وسطها؛

وثانياً: أن هذا الشعر لا يشكل ردة فعل، سلبية وموجبة في آن معاً، على هذه الظروف، وإنما يشكل، إلى ذلك، انعطافة حاسمة في تاريخ شعرنا، تبدو مرتبطة بتحول عميق في الإختيار الفكري والروحي والإبداعي لقسم كبير من الانتلجنسيا العربية. هكذا بدأ لي الاهتمام الذي يجب صبه على هذا الشعر الجديد مبرراً بما فيه الكفاية، بالرغم من أن عرض - بل تحليل - ظاهرة لا تزال في طريقها إلى التشكل، يبدو كما لو كان مشروعاً آنياً، مهدداً بالكثير من احتمالات النقص وأخطاء الحكم. مع ذلك فإن هذا المشروع الذي يبرره حجم الظاهرة المدروسة وأهميتها يظل يتمتع بالعديد من الإمتيازات؛ غير أنها امتيازات معرضة للتضاؤل وربما للزوال في خضم التشابك اللاحق للأحداث. ويتمثل واحدٌ من هذه الامتيازات - وهو ليس أقلها أهمية - بالإمكانية المتاحة للقبض

على اللحظة التاريخية، وعلى ولادتها ونموها، عبر حيويتها التعبيرية وأثرها المباشر الحي، أكثر مما ينهيا ذلك عبر الاستعادة التالية للأحداث. لأنه إذا كانت الطريقة المثثلة بترك الظاهرة «تشيع» وتطرح آثارها النهائية تمكّن من تأملها في كليتها وامتداداتها المتعددة، أي من «إعادة تسطيرها»، في سياقها التاريخي، فإنها يمكن أن تقود بالمقابل إلى إضاعة بنائها الديناميكي والذاتي في الحيز الاجتماعي والتعمد السياقي للحظة، هذا البناء الديناميكي أو إعادة البناء الذي يتحقق في ضوء الأفعال، وردود الأفعال الصادرة عنّ يسهمون في خلق الظاهرة ومعاناتها في الوقت ذاته.

وإذا كان مشروعُ كمشروعنا يعاني من بعض الثغرات بالمقارنة مع منهج الإحاطة (أو التبحر *erudition*) الأدبي التقليديّ - الذي لا يمكن إلا أن نحترمه - والذي يكف من ناحيته على دراسة الحقيقة والتاريخ، فرما كان مشروعنا يتمتع بفضيلة الانفتاح المباشر على الواقع وعلى حركات الواقع.

ضمن هذه المقارنة، سيُضاف إغراء «الانغياز» إلى خطر «الجزئية»، من حيث أن الباحث يجدّ نفسه معنياً ومستهدفاً في الظاهرة التي يدرسها، ومن حيث أنه يتخذ مكانه منها في الداخل. لكن هنا أيضاً، وفيها وراء الضمانة - التي تظل نسبة دائماً - للموضوعية الواحية للباحث ومنهجه، فإنه يظل ينتظر التتمين الممكن اعطاؤه لقيمة الشهادة المطروحة، مهما كانت هذه القيمة متواضعة، أو هشة.

وفيما عدا «اللاهوت» الإسلامي وما يرتبط به من مبادئ، فما من فرع من فروع التاريخ العربي استطاع أن يحظى بمثل الاهتمام الذي صبّه مستشرقو اللغة الفرنسية على الشعر العربي القديم، الذي كان طبعياً أن يحظى بمثل هذا التعاطف والاعجاب. غير أن هذا الاهتمام الذي توسّعه المسافة التاريخية الواجب توفرها من أجل تمحيص الظاهرة المدروسة، تلك المسافة التي تشكل ضرورة لا غنى عنها لمنهجية البحث الأكاديمي، يبدو أنه يسهم في تكريس الحرمان الذي يعاني منه حاضر الشعر العربي، ومثليه الذين يزنعون، هم أيضاً، لأن يعرفوا من قبل أولئك الذين يعتبرونهم، في آن معاً، مغايرين ومشاركين في عالمية التراث، والمصير الشعري.

مؤكد أن فهارس البحوث المهمة بالعربية تحيلنا أحياناً إلى عناوين كـ «الشعر الحديث» أو «الشعر المعاصر». ولكن تمحيصها سرعان ما يردنا إلى ظمنا ذاته. إذ أن اسامة فهم واختلاطاً تعبيرياً يظل سائداً هنا. فصفة «الحديث» أو «المعاصر» مكرسة، غالباً، لشعر ما قبل الحرب العالمية الثانية وامتداداته الحالية في شعر مثليه الذين لم يختلفوا

كلياً من الساحة الشعرية .

والواقع، أنه فيما عدا بعض المحاولات التي تستحق الاطراء، ولكن التي تظل جزئية ومعزولة للأسف، يظل الشعر العربي المعاصر يلاقي اهمالاً مُحزنًا، على صعيد الأبحاث، والإعلام الأدبي على حدّ سواء، ( اللهم إلا إذا كانت ثمة محاولات قيد العمل لم أطلع عليها بعد) . وباستثناء دراسة موجزة لسيمون جارجي في مجلة أوريان (شرق Orient (العدد: ١٨، عام ١٩٦١)، فإن المحاولات المشار إليها تستند غالباً إلى تصنيفات « الثيمات » الأساسية والموضوعات، أو أنها تكتفي بالعرض المجمل، معتمدة مصطلحات قديمة دون تمييز بين الحدائنة والمعاصرة خالطةً، بهذا، بين عالمين شعريين اثنين، قائمين في الشعر العربي الحاليّ .

ويستند هذا الخلط إلى مفهوم تحديديّ - زمنيّ يمثل « الشعر الحديث » بطبيعة تسميته العربية ليس، فقط، الانتاج الشعري الصادر في الأزمنة الحالية، بل على وجه التحديد: نوعاً شعرياً جديداً، ينفصل بصورة ملموسة عن القصيدة العربية التقليدية، الكلاسيكية أو الرومانطيقية - انفصلاً يتضح على صعيد البنى وانماط التعبير كما يتضح على صعيد القيم الشعرية .

وقد شهد هذا الشعر بداياته مع ولادة « الشعر الحر » أو « البيت الحر » vers libre في العراق عام ١٩٤٧، وعرفَ تطوراً متفاوت الأهمية طوال عشر سنوات، حتى تأسس تجمع مجلة « شعر » في لبنان عام ١٩٥٧، الذي كرس نشاطه، بصورة حصرية، لقضية الشعر الحديث . وإذا كان هذا التجمع قد أسهم في نجاح القصيدة الجديدة على نحو حاسم، فإنه قد استطاع، في الوقت نفسه، أن يخلق عبر مجلته وعبر « خبيسه » الشعريّ، حركة حدائنة حقيقية، ربطت بين التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهوميّ جديد كان يتجاوز أحياناً الشعر، ليلبغ جماع الموقف الثقافي والأونطولوجي بوجه عام .

ما تحاول هذه الدراسة، بالتحديد، هو تقديم هذا النوع genre الشعري، وتبلّورة ملاحظه الأساسية على ضوء هذا التوجه . لهذا السبب، قصرنا جهودنا على دراسة أعمال تجمع « شعر » الذي قدم نفسه باعتباره الممثل والناطق بلسان الحدائنة الشعرية حتى عام ١٩٦٥<sup>(١)</sup> .

١ - سوف تشمل الدراسة أعمال العراقيين الثلاثة: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، خصوصاً باعتبارهم ممثلين للحقبة الأولى من نشوء البيت الحر والشعر الحديث . لكن ستم الإشارة، من جهة أخرى، إلى الموقف النظري للسياب والملائكة، وللانجاء الشعري لكل منها، في حدود اتصالها اتصالاً مباشراً بالتوجه الحديث لتجمع « شعر » . لهذا فإن البياتي، الذي ظل بعيداً، كلياً، عن التجمع ومجلته، وارتبط، داخل حركة الحدائنة الشعرية، بالانجاء ايدئولوجي ينادي بالواقعية الاشتراكية، لن يتم التطرق إليه إلا في حدود ما ينتفع به من مشترك مع الحدائنة الشعرية .

وقد اخترنا كحد نهائي لهذه الدراسة عام ١٩٦٤ ، الذي يشير إلى نهاية حقبة محددة من تطور الشعر العربي الحديث، ويقدمه كشيء مكتمل يَهَبُ نفسه للدراسة والتحليل. في نهاية هذا العام، توفي السياب (في الرابع والعشرين من شهر كانون الأول)، كما توقفت مجلة «شعر»<sup>(٢)</sup> عن الصدور (صدر عددها الأخير في خريف هذا العام).

ومن جهة أخرى، فإن نهاية هذه الحقبة تشهد ولادة شعر جديد، سيشكل شعر المقاومة الفلسطينية واحداً من تياراته المهمة. وانطلاقاً من المنجزات الأولى للشعر العربي الحديث، سينتهي الجيل الجديد اتجاهات عديدة لن يتم التعرض إليها في إطار هذا البحث، الذي لن يتوقف عند نتائج ما بعد الفترة الزمنية التي تعنى بها الدراسة. وخارجاً عما قدمه العراقيون الثلاثة (السياب والملايكة والبياتي) وكذلك الموقف النظري للسياب والملايكة، فستعنى هذه الدراسة بنخط الحداثة الشعرية، والمفهومية، والتعبيرية، مثلما سَهَرَتْ حركة «شعر» على تسطيره. وبذا فإن هذه الدراسة ستضمن نقصاً آخرَ يتمثل بعدم التوقف عند الاتجاهات الفكرية والأدبية لعددٍ من شعراء الحداثة وخصوصاً في مصر، الذين يمثلون موقفاً أكيداً، ولكنه لم يمنحهم في الحقبة المدروسة أهمية «شعر» ذاتها، بالقياس إلى مجموع حركة الحداثة.

وتندرج القطيعة التي أحدثها الشعر الحديث مع الشعر العربي التقليدي في سياق أزمة اجتماعية وحضارية، ينبني النظر إليها انطلاقاً من التطور الخاص بالإطار المحلي، ولكن، أيضاً، انطلاقاً من العلاقة التي لا مفرٍّ منها مع ثقل العالم الخارجي، هكذا، دون أن أغامر بالحديث عن سوسيولوجيا أدبية، فإنني قد اخترت، في البدء، أن أقدم الشعر الجديد وتوجهه الفكري واختياراته الفنية والمشكلات التي يثيرها، عند هذا المستوى الذي أشير إليه وليس في الحدود الضيقة للعرض الأدبي والتبحر.

وكنت قد فكرت في الشروع وشرعت في تحقيقه عام ١٩٦٧ في «المدرسة التطبيقية للدراسات العليا» بباريس، بتشجيع من البروفسور جاك بيرك Jacques Berque وتمت إشرافه. ولكن انتقالي إلى جنيف لظروف شخصية، وكون الإتصال بالبروفسور بيرك قد أصبح عسيراً في مثل هذه الحال، جعلاني أطلب موافقته - التي حظيت بها - لنقل مشروع الأطروحة إلى جامعة جنيف، حيث تفضل البروفسور سيمون جارجي Simon Jargy بالإشراف على البحث، وتوجيهه بمعرفته العميقة للشعر العربي والإهتمام الخاص الذي يمحضه لحركته الحديثة.

٢- لقد عادت مجلة «شعر» الظهور في صيف ١٩٦٧، على يد هيئة التحرير ذاتها، فيها عدا أدونيس. ولكن هذا الظهور المعاد تحقّق في ظروف مغايرة، وبوجهٍ جديد تجاوز التطور اللاحق للشعر الحديث أهميته.

ثم أن حب البروفسور جارجي للدقة، وتفضيله لميدان من البحث يظل أثيراً عنده، جعلاه يرغب بتوجيه البحث وجهة جديدة، هي أكثر قرباً إلى التقليد الأكاديمي الاستشراقي، خصوصاً فيما يتعلق بمجل البنى العروضية لهذا الشعر. إن مشروعي الأولي لم يكن ينوي، في الحقيقة، أكثر من عرض محدود لهذه البنى، ولكن التوجيهات المشجعة لاساتذتي المشرف دفعني إلى القيام بأبحاث واسعة حول التجديد العروضي والوزني للشعر الحر. وهذا ما قادني إلى جهد طويل في التعرف مكثني في البدء من تقدم العروض الجديدة لهذا الشعر، وتسلط الضوء على بعض جوانبه الوزنية، من أجل أن أحدد، في الختام، وجهة جديدة للمشروع.

ولكن إيضاح العروض الجديدة، وتجهديتها الوزنية، لم يكن ممكناً دون تقديم العروض والوزن الكلاسيكي، وبسط تطورها، وخصائصها التي كانت مرفوضة، أو جرى تطويرها في مختلف تنوعات الشعر الحر. وكان يجب أن يحتل هذا التقديم مساحة فصلين من القسم الثالث، مهدداً، بهذا، توازن البحث وتقسيمه.

فمن أجل إيضاح التجديدات الوزنية، وفهمها، لم يكن كافياً الاقتصار على دراسة تحولات «اللهجة» الشعرية عند المستوى الأدبي، أو في ضوء التوصلات الوسيولوجية - وهذا ما كنت قد اقترحتُه على نفسي في بداية المشروع - وإنما كان يلزم إفساح المجال لعرض خاص لتحولات «اللغة» الشعرية، عند مستوى القاموس والتركيب والبناء الأسلوبي والنطق. وكان هذا الجهد الذي بذلته من أجل توفير إحاطة فيلولوجية (فقهية - لغوية) شديد الصعوبة على صاحب البحث، خصوصاً في غياب المعرفة الكافية بالإشتقاقات الفرنسية أو الإغريقية - اللاتينية. وهكذا فإن جهودي في ترجمة التجاوزات الملحوظة عادة، في الأعمال الحديثة وإيضاح هذه التجاوزات، لقواعد اللغة الكلاسيكية، قد باتت محدودة وقصيرة الباع بشكل واضح، بفعل حدود التمكّن الشخصي أولاً، وكذلك بسبب الصعوبات الموضوعية التي تلازم عمل الترجمة والإيضاح التمثيلي ما بين اللغات.

ولكن تراكم المواد، والمصادر، التي كانت إحداها تستدعي الأخرى وتحفزها، وضعتني أمام معدّات بحث هائلة بطبيعتها وحجمها، لم يكن يسيراً العمل على مصالحتها مع جانب من البحث ثم إعدادها من قبل، أو أنه كان في طور الإعداد، وفقاً لتوجه المشروع الأولي. ووجدتني أمام مادة كافية لاعداد أطروحة أخرى مختلفة تماماً، تعني، هذه المرة، بالجوانب الشكلية للشعر الحديث.

ورغم بعض الشعور بالمرارة، فإن عليّ أن اعترف هنا بنوع من الرضى بهذه النتيجة، التي

لم يكن ممكناً تحقيقها لولا الارشادات المتواصلة من قبل البروفسور جارجي .

وقد تم انقاذ الفكرة الأولى للمشروع بفضل عاملين :  
أولاً: وجود المدخل والقسم الأول من البحث، اللذين يستحضران المشكلات ومختلف  
المواقف، أي ما يشكل المستوى الواعي والايديولوجي - اذا صح التعبير - للتوجه  
الشعري الجديد؛

وثانياً: الإضاءة الإجتماعية - الثقافية التي تم تسليطها على مختلف المناحي الشكلية، والتي  
كانت مُحالة باستمرار إلى مراجعها وسياقاتها الطرفية .

وهكذا تم وضع الشكل الحالي للأطروحة ضمن المخطط التالي :  
١- يطرح المدخل مشكلة أزمة البقطة العربية وتحديث العالم العربي، عند مستوى تبادلاتها  
الايديولوجية والإجتماعية - الأدبية ؛

٢- يتكفل القسم الأول بالقبض على تجليات هذه البقطة في ولادة حركة الحدائث في الشعر  
العربي، وتوجيهها العام . ومن أجل تحقيق ذلك، عمدت إلى التطرق، ولو بسرعة، إلى  
الوضعية الشعرية التي ولدت فيها الحركة، وشهدت تطوراتها الأولى وسطحها، قبل أن  
اعرض ظروف تكون تجمع « شعر » وتحديداته للحدائث الشعرية، ومواقفه النظرية بازاء  
المشاكل المطروحة، وفي النهاية الأزمة التي قادت إلى حل التجمع لنفسه .

- أما القسم الثاني والثالث، اللذان يشكلان الجانب الأساسي من هذه الأطروحة، فقد  
حاولت أن أعرض فيها المميزات الأساسية للشعر الحديث، كما هي حاضرة ومنبثة في  
الأعمال الحديثة، وأن أقارن بينها وبين شعارات الحدائث المعبر عنها في النصوص  
النظرية .

هكذا أكون قد أوضحت كيف انتهيت إلى تبني مقاربة شكلية Approche formelle ،  
تقوم، عبر القسمين المذكورين، على تفحص البنى اللغوية والإيقاعية، والشاملة، للقصيدة  
العربية الجديدة، موضوعاً كلها في سياق تطور الشعر ما قبل - الحديث .  
وخارجاً عن الظروف التي قادتني إلى اختيار هذه المقاربة الشكلية، فإن هذا الاختيار  
يمكن أن يجد مسوّفه في عوامل عديدة، عملية ومنهجية ومضمونية . أكثر هذه الدوافع  
مباشرة هو خوفي من الأبعاد الواسعة، بإفراط، التي لا بد وأن تتخذها دراسة  
« جوهرائية » étude fondamentale (أو مضمونية Thématique) وشكلية، دون أن  
ننسى، بالطبع، خطر انعدام التماسك في التدليل والنتائج المستخلصة . غير أنّ ما كان أكثر  
أهمية هو الإجابة على ضرورة حاسمة في تقديم الشعر العربي الجديد ( ومحاولتنا هي الأولى

في اللغة الفرنسية على حدّ علمنا)، أقول تقديمه عبر ملامحه الأكثر قابليةً للإفصاح - وبصورة مشخّصة - عن مواصفات الشخصية الشعرية الحديثة. وإذا كان البروفسور جارجي قد أشار إلى أن الروح الباطنة (أو السرية) للعالم العربي تقاوم غزو الحضارة التقنية، فإن «التعابير» و«الأشكال» و«الصنغ» هي التي تشكّل، في رأينا، الميادين الأساسية التي تتبلور فيها هذه المجابهة بين فريدة تلك الروح و«المُهايلة» الغائبة، المزعومة «الكونية». وعند هذا المستوى أيضاً يقوم خطر الخلط بين «مقاومة» العالم العربي وبين «استقالته» عن تطلعات مشروعية ومتناقضة في آن.

وبتعبير آخر، إذا كنا نعرف بواسطة الاختيار الروحي على الكثير من «العرب» أو «الشرقيين» بين شعراء الغرب، فإن الشكل هو الذي يعيننا على معرفة الشعراء «الغربيين» في العالم العربي.

لقد حاولت، في الحدود الضيقة لهذا البحث، الذي واجهته، قبل كل شيء، الضرورة المزدوجة لطرح سؤالٍ جديد غير مطروح من قبل، والإجابة عليه بالإحاطة المطلوبة، أقول حاولت أن أوضح ظاهرة «الشعر الحديث» المشدودة بين قطبين: التراث الشعري العربي، والأنماط الشعرية التي قدمها الغرب.

مع هذا، فلنُشيرُ إلى أن القطيعة مع التراث العربي، والالتقاء مع الأنماط الغربية لم تتم دراستهما بطريقةٍ مقارنةٍ، وإنما عبر انعكاساتها وأثرهما المباشر على الوضعية الشعرية. لهذا فإن الإحالات إلى التراث، لم يكن - باستثناء البعض منها - مستقاةً من المصادر القديمة، وإنما من امتداداتها الحالية. ذلك أن تراث شعبٍ ما لا يتمتع، خارجاً عن قيمته التاريخية، بأية أهميةٍ حقيقيةٍ، ما لم يُعربَ عن نفسه في حياة هذا الشعب وتعابيرهِ. وبالنحو ذاته، فإن تأثير النماذج والمفاهيم الغربية لم تكن مُنتَبَعاً في مصادره (وهذا ما آمل أن يشكل موضوع دراسة قادمة)، وإنما كما يتضح في الأعمال والمواقف المتبناة. أي إن هذا البحث لا يزعم تعريف الغربيين بقراديتهم الشعرية، وإنما متابعة آثارها في تحولات الشعر العربي المعاصر. على أية حال سوف يكون من السهل على القراء الغربيين أن يتعرفوا في المواقف الحالية لشعراء العربية إلى هذا «المفهوم» المألوف لدى الغرب أو ذاك، وأن يجدوا صيغةً - أو في الأقل ملامحاً - هذا النموذج الشعري الغربي أو ذاك، وهي تتبلور في بعض الأعمال الشعرية العربية.

وفيما وراء التأثيرات الأوروبية، واستمرار بعض الجوانب التقليدية في الأعمال المعاصرة، وخصوصيات المضم والتكيف، بل وحتى فيما وراء أصالة هؤلاء الشعراء وقيمتهم المؤكدة، فإن الأهم، في رأيي، هو الكشف، أو في الأقل التلميح، إلى الصلات المحتملة

بين خواصّ الإنجاز الشعريّ للطلبة ومميزاته، وبين التوجه الفكري والفني لحركة الحداثة.. هذا من جهة، ومن جهة ثانية بين هذا التوجه ومُجمل المشكلات الإجتماعية - الثقافية اللصيقة بالإطار المحلي وأزمته في تحقيق الهوية والتطور والنهضة.

وإن إسهامتي في هذا المضمار لمي من أشد الإسهامات تواضعاً. ويتمثل طموح الدراسة الحالية بتخطيط مدخل لهذا الميدان، والتذكير بجوانبه الأساسية، والإيماء بوجهة معينة في البحث والتحليل. وهذا ما يجب الأخذ به كما لو كان احصاءً انتقائياً للمواقف النظرية وجوانب الإنجاز الفني، وقد تم تصنيفها وتحليلها ضمن اختيار نقديّ، وفي إطار محاولة تركيبيّة. مع هذا، وبالرغم من حرصي على الحفاظ على تماسك البحث وتوازنه، فإنني لم أحصره في توجه احصائيّ أو جامد. بل لقد حاولت، على العكس - واعتقد أنني وفقت في ذلك إلى حد ما - أن أوجه البحث وأن أبنيه، ضمن مسيرة ديناميكية، تطورية وديالكتيكية في ذات الوقت، تمجد في إلحاق العناصر المتباينة في سياقها التطوريّ، ومقابلتها الواحدة بالأخرى، على ضوء ما تتمتع به هذه العناصر من مؤتلفٍ أو متعارضٍ ومُختلفٍ.

كان مجموع مادة الأطروحة، والمنهج المتبع في إعدادها، يبذون كافيين لتبرير العنوان الأولي الذي حمله النسخة الأولى المطبوعة على الآلة الكاتبة: «مدخل إلى حركة الشعر العربي الحديث - محاولة تركيبيّة حول الإطار الإجتماعي - الثقافي، والتوجه الأدبي، والبنى الشكلية». غير أن تعبير «البنى اللغوية والإيقاعية» في العنوان الثانوي الملحق به، كان يبدو مُعالي الطموح، وخارجاً عن حدود البحث، من حيث أنه سيجمعه بإطار البحوث اللغوية والإيقاعية الحديثة، التي تبتعد قليلاً عن تقليد الأبحاث الإستشراقية في اللغة والعروض والوزن في الشعر العربي القديم. ومن جهة أخرى، فإن كلمة «مدخل» كانت تبدو للبروفسور جارجي غير مناسبة ودون مستوى البحث. وفي النهاية، فإن النسخة التي تم تقديمها للمناقشة جاءت تحمل عنوان: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - الأصول الإجتماعية - الثقافية والبنى الأدبية». لكن هنا أيضاً تبدو كلمة «الأصول» مفرطة الطموح وغير ملائمة: إذ أن الأمر يتعلق ببحث الإطار الإجتماعي - الثقافي أكثر مما يتعلق بالأصول الإجتماعية - الثقافية للظاهرة. ومهما يكن الأمر، فلا يتمتع عنوان أطروحة ما إلا بقيمة ثانوية، ويظل بإمكان المرء أن يجعل له من التعديلات ما يشاء فيما بعد.

ختاماً، ومع أنني أغامر هنا بالإلحاح على الطابع غير المكتمل للأطروحة (وكل أطروحة تظل ناقصة دائماً)، يهمني أن أشير إلى أن الفصل الأخير من القسم الثالث المعنون: «بناء القصيدة الحديثة» Structuration du poème moderne الذي يحاول أن يسلط الضوء



على أساليب البناء والتنظيم في هذه القصيدة، كان موجهاً لأن يكون مدخلاً إلى قسم رابع يضم أنطولوجيا لا تقل عن مائة صفحة، يكون من شأنها أن تقدم، عبر اختيار النصوص، فكرة شاملة عن الشعر العربي الحديث في حقيقته. ذلك أن التحليلات الجزئية المقدمة في أقسام الكتاب المختلفة، التي تجهد في إيضاح هذا الجانب أو ذاك من هذا الشعر، إنما توشك أن تشوّه صورة الشعر العربي الحديث، بما يتمتع به من أساسي، يتمثل بقيمه الفكرية والإبداعية. وتحوّل الأعراف الأكاديمية المؤلف أن يعرض الصعوبات المختلفة التي واجهها في العمل، وهي متعددة، غالباً، وعسيرة على التجاوز. وفي حالتي، سأكتفي بالإشارة إلى ثلاث مشكلات تتمتع بطبيعة خاصة:

١- على مستوى المصادر والمراجع: إن البحوث المنشورة حول الشعر العربي الحديث نادرة، ومقصورة على اللغة العربية، تقريباً. وبالتنتيجة، ففيما عدا الكتب والدراسات التي تتناول المشكلة من وجهة نظر عامة، أو من خلال جوانب لا تحس توجه هذه الأطروحة بصورة مباشرة، كنت محملاً على الاعتماد في جانب كبير من عملي على الدراسات المنشورة في مجلة «شعر». ومن ناحية أخرى، فقد كان من المستحيل عليّ أن ألتحق الأطروحة ببيولوجرافيا كاملة، خصوصاً فيما يتعلق بالدراسات والمقالات المنشورة في الصحف والمجلات الأدبية، وذلك بسبب من الصعوبات التي تلازم البحث عن المصادر العربية، حيث يصطدم الباحث، باستمرار، بغياب كامل للإشارات المشخصة إلى الطبعة، والتاريخ، ومكان نشر هذا العمل، أو تلك الدراسة.

وقد أصبحت هذه الصعوبات قاهرة تماماً، لا سيما أنّ إقامتي في أوروبا كانت قسرية بنوع ما، لأسباب لا أستطيع التوقف عندها هنا، مما حرمني من امكانية المراجعة في الساحة الأدبية العربية ذاتها، إضافة إلى أن اتصلاقي كانت جدّ محدودة. لهذه الأسباب كلها، كنت مضطراً إلى الإكتفاء بالإشارة إلى المصادر التي تحس الميادين المختلفة بنحو مباشر.

٢- على مستوى تحرير الأطروحة: بالرغم من السحر والتأثير اللذين تمارسهما على اللغة الفرنسية وأدبها، فإن معرفتي المتواضعة بها لم تكن كافية لكي أحرر فيها أطروحة أدبية، بارتياح تام. وقد انعكست هذه الصعوبات، بجلال، على تحرير الأطروحة، التي لا يمكن إلا أن تحوي عدداً من الهنات والنواقص. وبالتنتيجة فإن هذه الصعوبات قد جعلت محتوى الأطروحة أدنى مما كنت أطمح إلى قوله فيها.

٣- عند مستوى التنفيذ: بالإضافة إلى مشكلات التنفيذ والعمل الملازمة لنصوص البحث الأكاديمي، فإن المشكلات التي يطرحها نص فرنسي يعالج مسائل اللغة والوزن في اللغة

العربية نظل هي الأكثر تمقيداً ، بما لا مجال معه للقياس . وكانت أخطاء التدوين والطبع غير ممكنة التلافي تقريباً .

في نهاية هذا العرض ، يعني أن أتوجه بعرفاني وشكري إلى :  
السيد عميد كلية الآداب في جامعة جنيف ، الذي تكرم بقبولي طالباً ، ثم أستاذاً ، والذي شرف جلسة المناقشة بحضوره الكريم ، وإلى السادة أعضاء لجنة المناقشة ، البروفسور سيمون جارجي والبروفسور « شارل بيلا » Charles pellat والبروفسور « ألبري بي » Albert Py الذين مجّشوا عنا قراءة النص ، وتزويدي ملاحظاتهم ونقدمهم ،

كما أتوجه بشكري الخاص إلى البروفسور جارجي الذي تفضل بتوجيه البحث ، بصداقة مؤازرة وشغف كبير بالدقة ، وإلى السيد بيير كرايون دو كاهرونا M.Pierre Crapon de caprona الذي بسط لي معرفته الواسعة بصوتية اللغة العربية وإيقاعها ، وقدم لي عوناً الصداقي في العمل التجريبي الذي قمتُ به في المختبر الصوتي لجامعة جنيف ، والذي عرضتُ نماذجه الأولى في ملحق هذه الدراسة .

وفي النهاية أتوجه بالشكر إلى كل الذين تقدموا لي بالصداقة والدعم ، والتشجيع ، في هذا الحقل من عملي ، أو ذاك .

جنيف ١٩٧٢/٦/٢٨

كمال خير بك

## مدخل

### ١- اليقظة العربية: أزمة مجتمع وحضارة - ١ -

يمتاز العالم العربي اليوم لحظة حاسمة من تاريخه، لحظة فوارة بهادة النظر والتفحص والاختبار. وخلافاً للتجليات الأولى ليقظته في مطلع هذا القرن، فإنه لا يبدو مهموماً بإنقاذ صورته القديمة، جزئياً أو كلياً، بقدر ما يبدو مهموماً بالدخول - وعلى نحو نهائي - في كابوس عالم الآخر: والتكيف بحسب طبيعته ومعرفة لُغَمِهِ وقوانينه. إن العربي يلاحظ الآن بمرارة كيف أن العالم الحالي قد تجاوز العالم القديم الذي نَحْتَهُ هو على صورته.

مؤكد أن الوقت لا يزال الآن مبكراً للعمل على قياس شاعة الانقلاب الذي يحدث حالياً في قلب هذا العالم الممزق. مع ذلك ينبغي أن نتوقع لهذه المرحلة من تاريخه أن تطبع تطوّر ثقافته وقيَمِهِ الأخلاقية، والفكرية، والفنية، بعمق. ذلك أن عملية إعادة تمحيص هَمِيَقَةِ الماضي، وربما ردّ اعتبارٍ له، سواء أكان الماضي البعيد أو الأكثر قرباً إلينا، تبدو محكمة في هذا السياق.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو معرفة ما إذا كانت هذه العملية ستتمكن من الحكم الدقيق، والثاقب، أم لا ؟ لأن يدفع العرب أنفسهم من جديد إلى السقوط في فخ نزعة متطرفة أخرى ؟ الحقيقة أن التيه الذي بذرته اليقظة المفاجئة في أذهان الكثيرين يوشك أن يستغل من قبل بعض النزعات التي تريد بداية « حرة » ومسرّعة تنتهي إلى الدعوة إلى « فقدان الذاكرة القومية »: أي ليس التخلي، فقط، عما يشكل عنصراً سالباً في الماضي، ويسهم في تشكيلنا وإضعافنا، وإنما حتى عن كل ما هو إيجابي وصالح في تاريخنا. أي، بتعبير آخر، عن كل ما يشكل جوهر حضارتنا وشخصيتنا التاريخية.

ونعتقد أن مهمة التذكير بظورة مثل هذه المغامرة تعود إلى كل المهتمين بطرح المسائل الأساسية لوجودنا. إذ إن وعياً إيجابياً كهذا، من شأنه أن يجتنب بُناة المستقبل العربي

الكثير من المفوات والأخطاء، اثناء عمليات التحول الدقيق والملح التي تنبغي ممارستها في واقعنا. فإذا كان تحرير الحاضر من عبودية الماضي يطرح نفسه كمهمة أساسية على أجيالنا، فإن هذا لا يعني عدم الدخول في علائق ديالكنتيكية، مثمرة، مع الحقول المشعة من هذا الماضي.

إن حياة الأمتس تبدو لنا، تحت وطأة الصيغة أو القراءة التي وصلتنا للتراث وفرضت علينا، كما لو لم تكن معاشة إلا عبر الموت، وألما - وراء الديني، بل وحتى كما لو أنها ينبغي ألا تُرى إلا من خلال اللامرئي، والحلم، والشعر<sup>(١)</sup>. نعم، ألا يمكن أن نحدد بين الموت واللامرئي، ذكرى ذلك المجد الغابر الذي تفصلنا عنه اليوم قرون من الانحدار والعدم؟ إنه، على أية حال، الحضور عبر الغياب، حيث يدحر اللامرئي الواقع ويُجره ليس على العيش وإنما على الرقاد في ظلالنا التجريدية. ولا يشكل الغياب هنا، جوهرًا أو معنى لوجود متحرك، بل تحرماً أو «تابو» يعمل على تكبيله وتحنيطه، كأنما خشية أن يراه يفر إلى الأبد. إنه على حد تعبير جاك بيرك J. Berque<sup>(٢)</sup> «التواصل العمودي» Communication Verticale، الذي بدلاً من أن ينشط الوجود، ويوجهه ويمنحه دلالة، فإنه يشلّ عمل «التواصل الأفقي» Communication horizontale ويعيقه عن التفتح، وبالتالي عن التنامي عمادياً، حتى ذوبان الكينونة، وما يؤسّسها ويتجاوزها، وحتى توحيد الواقع بدلالته، والزمن باللانهاية.

كان إذن انتحاراً وجودياً، وضرباً من حياة رهبانية؟ في الحقيقة، على مستوى المفاهيم التبسيطية، المختارة في أزمنة الانحطاط، والتي صيغت في شعاراتٍ تمكّن من تداولها وترسخها مع تعاقب الأجيال، كان الامر كذلك فعلياً، عبر هذا الاحتقار لهم الوجود، المصحوب بفاعلية وجلة، مترددة تدخل هذا المهم في باب الخطيئة.

لكن في حين ينسحب الواهب إلى صومعته، عازفاً عن الواقع، فإن العربي يدين هذا الانسحاب، ويصر على مواجهة العالم الواقعي. ولا يتأخر المرء عن أن يكشف لديه صومعته الخاصة، المتمثلة بهذا الإصرار على ألا يأخذ من العالم إلا الصورة التي صنعها له أسلافه عنه. واذن فالواقع هو هذا الذي اجتازه هو بنفسه، بل ابتكره مرة وإلى الأبد،

١- يصف جورج حنين الشعر لدى العرب، في مقدمته لانتولوجيا الأدب المعاصر (الجزء الخاص بالشعر، إعداد طسربيه ونسوان، منشورات، لوسوي) بأنه «صينة دنيوية محرفة عن الصلاة»

٢- انظر مقدمته لانتولوجيا الأدب العربي (الجزء الخاص بالروايات والقصص، إعداد ر. دول. مكاربيوس. «لوسوي»)

عن طريق اجداده .

هذه السكونية المفروضة على الوجود، وعلى الكينونة، والعالم، إنما جاءت من «قدرتي» التراث «ودوغمائيته» و«مترمته». فهؤلاء هم الذين صمموا هذه الأرض الحياء التي لا ينبغي للعقل الاسلامي مساسها. ويقع الملكوت الذي أنشأه في أصل هذا الرفض للحرية والمسؤولية الإنسانية، وتحكم العقل - وهي جميعها مبادئ دافعت عنها تيارات أخرى فكرية وفقهية - وبالنتيجة هذا الغياب للعلائق المشرفة مع الواقع في صبروته التاريخي<sup>(٣)</sup>.

بسبب هذا الغياب للحرية والمسؤولية، كان التواصل بين العمودي والأفقي معدوماً كلياً، تقريباً. لقد كف نسج الحياة عن تغذية التراث، وضمان تحقق توازنٍ ماديٍّ - روحي. من هنا ينبع الجفاف الذي لا يمكن تفاديه، والسقوط المدهام؛ فحيثما تبطل إمكانية الوثوق بالأغذية الأرضية تواجه السماء نفسها خطراً مهدداً بالتقوض. ذلك أنّ توفر الدعوات المتحمسة لاستثمار لا نهائي للوجود لا يعمل إلا على توسيع دلالة وأبعاد الما - وراء السماوي؛ في حين أن غياب مثل هذه الدعوات يهدد بتحطيمه واختزاله إلى مجرد روحانية ليست، في نهاية الحساب، إلا مادية فقيرة وعاجزة، تحقق كل إمكانية للتفتيح الروحي. بتعابير أخرى، إن الإنسان إذ ينتحر في الزمن، فهو إنما يجهز على أبعديته. بهذا المعنى، كان ممكناً لأكبر تيارين تقدميين بقيا مطمورين تحت «الوجه المغطى» للتراث، نقصد العقلانية الفلسفية والذاتية الصوفية، كان ممكناً لهما أن يشكلتا قطبي جدلي ثنائي - مادي - روحي في الوقت ذاته، ومصدرين أساسيين لتركيبية تضمن في آنٍ معاً المبادرة الإنسانية ومعناها، التازيغ وغائبيته.

ويبدو من الصعب التكهن، في الوقت الراهن، بالحصل النهائي لهذه الأزمة التي يواجهها

٣- يراجع بهذا الخصوص: هنري كوربان: «تاريخ الفلسفة الإسلامية» Henri Corbin. Histoire de la philosophie Islamique وخصوصاً: الفصل الثالث حول «المتزعة» (ص: ١٥٢)، وحول الأشعرية (ص: ١٦٢، ٧٠) والفصل الخامس حول الفيزيائي (ص: ٢٥١) والفصل السابع حول «ابن رشد» (ص: ٣٣٤). يراجع كذلك: س. ه. جيب: «دراسات حول الحضارة الإسلامية - بني الفكر الديني في الإسلام» (ص: ١٧٦). Studies of the Civilisation of Islam - Structures of religious thought in Islam S.H. Gibb, (المحافظين والمتزمتين والعقلانيين والتحريريين) قد عرف انتصار هذا التيار أو ذاك، وفقاً لاختلاف الحقب، فإن سيطرة الاتراك على الحكم في بغداد، التي بدأت بصورة مباشرة تحت سلطان الخليفة المتوكل عام ٨٤٧، كانت حاسمة بهذا الصدد. فقد فرض الحكام المجدد نزعة محافظة بالمعنى المصري والمشدد للكلمة، ولجأوا إلى اضطهاد خصومهم بشدة، حتى نهاية الحكم العثماني، أي مع الحرب العالمية الأولى (يراجع المصدر السابق لكوربان، ص: ١٧٠ - ١٧٣).

العقل والوعي العربي مجردة. فهل هي مراجعة هادفة إلى تحقيق توازنٍ رهيفٍ، أم قلب شامل لا يمكن أن نخمن نتائجه وأضراره الآن؟ إن الاختيار يبدو لنا، أمراً لا مندوحة منه في كل الأحوال: إذ أن المسألة لا تطرح نفسها على مستوى الفرد، وإنما على مستوى جماعة لا يشكل انتحارها الاحالة، ولحظة تاريخية قابلة للتجاوز. فثعب بكامله لا يمكن له أن يقيم في صومته العازلة، أبداً الدهر. وهو سيجد نفسه مدعوأ، عاجلاً أم آجلاً، إلى الانحام بالواقع، وبالبشرية في حتمية التطور والتقدم، حيث تكون مستلزمات اللحظة الحاضرة، والواقع المباشر، أكثر إلحاحاً وحسباً من الذكريات المعادة ومن الوعد بالفردوس.

من البديهي إن الاختيار يطرح جلةً معقدة من المفاهيم والتطبيقات التي لا يمكن للظرف السياسي - الاقتصادي إلا أن يحيلها أكثر اختلاطاً وتضليلاً. مع هذا، فأمام المظاهر المتعاطلة للأزمة التي تهر الحضارة الغربية - تلك الحضارة التي شكلت مبادئ الليبرالية والاشتراكية مصادر الطموح، بل وحتى النماذج المقدسة للتحوّل العربي - تبدأ الأسئلة الأساسية بالتفجر. ويتمثل السؤال الجوهرى الذي لن تتأخر الطليعة العربية المثقفة عن طرحه بمعرفة مدى ضرورة الارتباط، مجدداً، بالروح العميقة والجوانب الإيجابية للتراث، ضمن رؤية نقدية شاملة وحديثة، قادرة على الإستجابة ليس فقط إلى المستلزمات المادية لمعمرنا، وإنما كذلك إلى هذا البحث المشروع عن ظل تاريخي مطمئن، وقوة روحية دافعة.

## - ٢ -

ومهما يكن الأمر، فمن أجل إحالة تعقد هذا الاختيار إلى قرنته التاريخية، لحظة ولادة الشعر العربي الحديث، يجدر التذكير بتعدد مستويات هذا الاختيار والمواجهات المتعددة التي سيفضي إليها.

فمع انتهاء الحرب العالمية الثانية، وفيما كان تاريخ الإنسانية يتأهب للدخول في مرحلة جديدة كانت الأقطار العربية في الشرق الأوسط تتأهب هي الأخرى للاضطلاع بمسيرها. وإذا كانت بقطة هذه المنطقة قد أسمعت صوته منذ بدايات هذا القرن، فقد توجب انتظار نهاية الحرب العالمية الثانية لكي تحقق غالبية هذه الأقطار - التي كانت مقسمة في معظمها ومعاقلة - أقول تحقّق استقلالاً كان هو نفسه معقداً وحافلاً بالصعوبات.

فمع الاحتياطي المؤقت الذي تتمتع به من الواقع، ومع هذه الذاكرة المنخفضة، المثقلة بذكرات المجد الغابر، كان على هذه المنطقة أن تنفتح على الجملة الهائلة من المشكلات التي يثيرها هذا الاستقلال، والمجابهة التي لا مفر منها مع إلزامات العصر الحديث. فها هي

## صورة هذا العالم الناهض في منتصف هذا القرن ؟

في الحقيقة أن العثمانيين ، حين أدخلوا العالم العربي مع الحرب العالمية الأولى، لم يخلّفوا إلا أشباه بنية إدارية وسياسية واجتماعية واقتصادية، مطبوعة بمقليّة إقطاعية، وسلفيّة عاتية. وحين جاء الأنكليز والفرنسيون أعادوا هذه البنية إلى أيدي «مُسبرِّها» القدامى: أي الأسر الإقطاعية والبرجوازية الكبيرة وحلفائها الطبيعيين: زعماء الدين. وهكذا فإن التطور الطبيعي لليقظة العربية، التي عبرت عن نفسها بسلسلة من الإنتفاضات ضد الهيمنة التركية، قد تمت إعاقتها من قبل الإستعمار الغربي، مما أوجب على العرب أن يشرعوا في نضالٍ جديد من أجل التحرير.

وقد وقرّ الاستعمار الفرنسي - البريطاني للأجيال العربية الجديدة، ضمن محاولته في الإبقاء على المنطقة في بُناها المتهافئة والعاجزة والظرفية، فرصة الاتصال بالتميمات المختلفة للحضارة الأوروبية. ومن أجل تدعيم حضورهم وتأثيرهم في المنطقة فقد فرض المستعمرون اللغتين الفرنسية والانكليزية في جميع مستويات التعليم، وهو ما كان محصوراً بالمدارس التبشيرية في الماضي.

منذ هذه اللحظة، لم يعد أبناء الطبقات النبيلة، والبرجوازية الكبيرة، المقيمون في لندن أو باريس، الوحيدين القادرين على حيازة المعارف الغربية. وقد ساعد هذا الانفتاح، الموجه لغايات استعمارية صرفة، على وصول الثقافة الأوروبية للأجيال الفنية المنحدرة من الطبقة المتوسطة. وهذا ما كان، في الوقت نفسه، أداة تنمية وتحرير وعاملاً مفجراً لأزمة نفسية واجتماعية - ثقافية، تصطدم وتتلاحم وسطها جملة واسعة من المشاكل والتناقضات. إن المثقف العربي، الخامل لثقافة عريقة، ثرية، ومكبنة، لكن مسلوخة عن مصادرها الخلاقة، وتجمدة في أشكال منهار<sup>(١)</sup>، قمعية، وغير مكيّفة للأزمة الحديثة، قد وجد نفسه بإزاء ثقافة أجنبية واسعة تتصل على نحو أكثر مباشرة بتطوّر العالم الجديد ومشكلاته الحية. لهذا لم يستطع العداء للمستعمر الغربي، ومما يعود إليه، أن يخلق الإعجاب بتراته الثقافي، الذي تمّ اعتباره - انطلاقاً من نظرة تعميمية يمكن فهمها - كما لو كان منبع قوته المهيمنة وسرها. ومن البديهي أن تفكيراً كهذا يقود، بشكل لا مفر منه، إلى عدد من المسلمات والمواقف السلبية إزاء التراث العربي، ليس في تعابيره وغنّلاته الخالية فحسب وإنما على مستوى التقسيم الشامل أحياناً.

٤- في «معذبو الأرض» يميز قانون Facon بين جوهر الثقافة، نية ثقافة، وبين تجلياتها الخارجية حتمية. وهو يقابل بين جوهر الثقافة وبين تمثلاتها القسّية، المحيّرة، والمنحرفة في طيات، وفي لائنك في حقبة. لا اسباب هذه الثقافة. يُراجع، خصوصاً، فصول: «حول الثقافة القومية»، و«الثقافة» (ص ١٤٥).

عبر هذا الملمح العام من الأزمة العربية، نتعرف على المستوى الأول من مستويات المأساة التاريخية التي لا زالت نتائجها تتلاحق اليوم. إنها بنية عالم سلفي، مجزأ، ساكن، ومحال إلى الفقر، بمواجهة عالم آخر نام وثري، قادر، ونازع إلى الهيمنة والعدوان، مدفوعاً بقانون قوته المادية وحدها. والمجتمعات العربية مدعوة عبر هذا، إلى البحث عن هويتها وشخصيتها التاريخية، غير أن الحرية هي الشرط الأول لنجاح هذا البحث وتحقيقه. لكن هل يمكن نوال هذه الحرية، بمواجهة العدوان المتكرر للعالم الخارجي، بدون استعادة القدرات الخاصة التي لا تنبثق إلا عبر مبحث صارم عن الذات؟ هكذا يكون العربي مدفوعاً اليوم إلى الدوران في حلقة مفرغة، فهو لكي يكون ذاته، عليه أن يدافع عن نفسه ضد الآخرين؛ ولكي يكون بمقدوره أن يواجه هؤلاء، فإنه محمول على التنبني والمضغ السريع لمنجزاتهم المادية التي لا تشكل إلا ثمرة نمطهم الخاص من الحضارة. بتعابير أخرى، لكي يكون العربي ذاته - كما يعبر جاك بريك - عليه أن يكون الآخر (أو الغير) <sup>(٥)</sup> autrui.

وكان لا بد لهذه الوضعية الشائكة من أن تنعكس على المجتمع العربي نفسه، وأن تؤثر على محاولاته في البناء، وإعادة البناء. ولكن من أجل فهم هذه المحاولات والمصاعب التي تكتنفها، فهنا جيداً، علينا أن نلتفت إلى جانب آخر من جوانب الأزمة، يتصل بالعلائق المضوية بين الأقطار العربية. فهذا الجانب يلعب دور الوسيط بين الواقع الخارجي والداخلي، ومن هنا يمر البحث عن الشخصية، أي النضال الأيديولوجي والثقافي، والمواجهة مع الخارج.

إن العالم العربي لا يشهد، اليوم، إلا الانقسام والتشتت السياسي، والاقتصادي، والأيديولوجي. دول وأشباه دول، تسمى كل واحدة منها إلى حلّ مشكلاتها الداخلية على حدة؛ طامعة في الوقت نفسه إلى توحيد هذه المساحة الشاسعة الممتدة بين المحيطين: الهندي والأطلسي. كل دولة هي، إذن كيان مستقل وجزء من كيان... تحقق ومشروع... شيء نهائي ونسبي. وعلى كل محاولة بنائية أن تستجيب إلى المصلحة المحلية للقطر، وأن تظل مرتبطة في الوقت نفسه بمشروع الوحدة الذي يشكل المشروع الأهم والأشد إلحاحاً لدى الكثيرين. وهكذا، فإن غالبية أقطار العالم العربي، ولا سيما أقطار الهلال الخصيب، تحيا وضعية انتظار وشلل.

ويقدر ما تثبت الأنظمة العربية عجزها عن الخروج من هذا المأزق بقدر ما يتزايد غضب الجماهير، والغليان الثوري. وقد استطاعت القوى المثقفة الشابة، الطالعة من الطبقات المتوسطة والفلاحية، والمتعلمة في الجامعات العربية والغربية، أن تجمع من حولها

٥- لمقدمة لانطولوجيا الأدب العربي (ص: ٣٥).



المجاهير عبر فكرتين أساسيتين: التحرر الخارجي والداخلي، والوحدة العربية.

ولكن وجهاً آخر من وجوه الأزمة الوجودية المعقدة للعالم العربي يتجلى عند مستوى تحقيق هذه الأهداف. فمن أجل تحرير كل قطر من الهيمنة المباشرة أو سواها - العسكرية، السياسية، أو الاقتصادية - التي تمارسها عليه القوى الأجنبية، ومن أجل انشغال المجتمع العربي من ظروف التنمية المتدنية واللاعادلة، يجب التسلح بالقوة الضرورية أولاً. ولكن المصادر البشرية والاقتصادية والمستلزمات الاستراتيجية لا يمكن تأمينها على مستوى كل قطر بمفرده، أي خارج إطار تجمع عربي، أو شكل من أشكال الوحدة.

ومن أجل التوصل إلى تصور هذا الشكل من أشكال الوحدة، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار جلةً من المشكلات.. سواء ما كان منها على الأصعدة الايديولوجية والسياسية بين مختلف الطبقات القائدة، أو على صعيد الخصوصيات القطرية، حيث تمتزج وتقاطع الاعتبارات الإثنية والمذهبية وكذلك الثقافية. فإذا كان الطابع العربي الاسلامي، وخصوصاً المرتبط بالمذهب السني، سائداً في العالم العربي، فلا ينبغي أن ننسى الوزن الثقافي والروحي للمذاهب الموازية، والأقليات لا سيما في أقطار الهلال الخصيب<sup>(٦)</sup>. ولا يتضح هذا الوزن عبر الردود المختلفة على مشروع الوحدة فحسب، وإنما عبر صياغة المفاهيم والتوجهات الايديولوجية والسياسية أيضاً. كما يمكن الكشف عن هذا، وبصورة ناصعة أحياناً، عبر المبالغة في تقييم التراث المهيمن، وبالنتيجة عبر التمين المعطى للتراث الغربي، الذي يقدم نفسه كقطب آخر من معادلة لا مفر منها: ونحن نعرف إن المسافة بين اطروحة thèse ونقيضها anithèse تضيق بالتناسب مع غياب الموقف النقدي، التركيبي، والخلاق.

إن طرح المسألة عبر الإطار الثقافي بصورة أساسية يوشك أن ينسنا واحداً من العوامل المحددة للأزمة، ونقصد به البعد الاجتماعي - الاقتصادي الذي يتقاطع مع حدود التركيب الاتني والعقائدي. وليس من هم هذا المدخل أن يتابع وأن يحلل الجوانب المختلفة للأثر الاجتماعي - الاقتصادي على الحياة الثقافية العربية، بما أن هدفنا محدد بالإشارة إلى عناصر الظرف العام، التي يحتمل أن تؤثر على الوجهة الثقافية الشاملة. مع هذا يجدر التنبيه إلى ميزة شديدة الخصوصية لهذا الظرف، تتمثل بالهوية الاجتماعية

٦- بالإضافة إلى التيارات الشيعية والاسماعيلية والدرزية والملوية في العراق وسورية ولبنان، التي يمكن اعتبارها تيارات خاصة داخل التراث العربي - الاسلامي، فإن نقصد أنواع التراث والمذاهب والديانات يفتتح عبر الموروث الروحي والثقافي للأقليات: العربية - المسيحية في لبنان وسورية والاردن وفلسطين، والكردية المسلمة والأشورية - المسيحية في العراق وسورية، دون أن ننسى التركمان في سورية والأرمن في لبنان.

للاتلجنيا العربية المعاصرة. في الحقيقة، إننا هنا أمام صعود سريع للشرائح الشعبية، سواء في المدينة أو الريف.

فللاستجابة إلى متطلبات التنظيم الإداري والعسكري، بوجه خاص، كانت الدولة تجد نفسها، قبل الاستقلال وبعده، مدفوعة إلى استقطاب موظفيها من الأحياء الشعبية في المدن العربية التي تميز فيها البطالة، ولكن بصورة أخص: من أوساط الفلاحين والمزارعين الصغار. وقد مكّن هذا الدفع المادي والاجتماعي - الذي كان يجذب سكان الريف غالباً إلى الانتقال، ولو مؤقتاً إلى مراكز المدن - أقول مكّن هؤلاء المزارعين القدامى والفقراء من أبناء المدن من أن يوفروا لأبنائهم فرصة التعليم الثانوي، شبه المدعومة في الريف. وقد شكل الأخيرون، أي أبنائهم، « مستودعاً » لكوادر البلاد، في حين أصبح بإمكان أبنائهم في المستقبل أن يجدوا الطريق مهيأة للتعليم الجامعي. ولكن بما أن المسافة الزمنية الفاصلة بين الجيل الأول والثالث ليست بالكبيرة، فإن الجيل الثالث يظل يحتفظ بتعاطف غامض مع موضع انحداره الأصلي، و ببعض من الارتباطات الاجتماعية والنفسية. هذه الفئة من المثقفين، الخارجة من « تزحزح » اجتماعي - اقتصادي ومن « اغتراب » ثقافي، هي التي جاءت لتغذي صفوف الانتلجنيا العربية التي كانت تتشكل سابقاً من أبناء الطبقة البرجوازية والشرائح العليا من الطبقة المتوسطة. وهي إذ تُغذي هذه الانتلجنيا فإنها تطعمها في الوقت ذاته بإمكاناتها الكبيرة واختلافاتها وإشكالاتها المتعددة: هذا التصميم والحفاصة المتلازمة للشباب والدynamique المرتجلة للوعي الشعبية التي تستقي ثمرها من مشاهد الحرمان واللاعادلة المعاشة يومياً، وفي النهاية هذا التطلع الليبرالي ولكن المستوحى من الثقافة الغربية، الذي يمتزج فيه رفض الصورة القائمة وإنعكاسات الطموحات اللاحقة.

وإذا كان هذا التمرد المطبوع بالعفوية والتفكك ملازماً لكل مرحلة مراقبة يشهدها مبحث عن الشخصية، فإنه يشكل في الوقت نفسه مردود هذا الاجتثاث الاجتماعي والنسفي والفكري. لأنه إذا كانت الانتلجنيا العربية ترفض مجتمعها الآن، فهي لا تفعل هذا انطلاقاً من المعطيات الواقعية وحدها، وإنما بتحفيز أو مثال خارجي يقدمان نفسها على أنها شاملان. إن أغلب المثقفين العرب الذين يقدمون أنفسهم عموماً، باعتبارهم مترددين أو ثوريين، إنما ينطلقون من قطبي الإلهام هذين. وحين يستقي هؤلاء المثقفون آمالهم أو مشاريعهم في خلق مجتمع قادر على حماية نفسه وعلى التكامل - انطلاقاً من الصيغة الليبرالية أو الاشتراكية للتجربة الأوروبية، أو المقترحة من قبل الأوروبيين، فإن إطار الحضارة الغربية، في مفاهيمها وقيمتها وأنساقها البنائية، هو الذي

يظل يقود التفكير والفعل الذي تمارسه هذه الانتلجنتسيا، بمواجهة مجتمع يلتهم أبنائه، ويتنحر باسم الحفاظ على خصوصيته .

ويبدو إن هذا الصراع الدراماتيكي بين النية في تجديد الحياة، وبين المقاومة التي تبديها نزعة الخصوصية، إنما يقود النشاط الثقافي في العالم العربي على طريق مضللة وتغريبية . فإذا تطالب نزعات التجديد بالإبدال الكلي للمجتمع، فإن النزعة المقاومة لا تدافع إلا عما هو سلفي، وخائف، ومفروض عبر قرون من الركود والاستبداد . وهكذا يستحيل الجدل القديم حول الشرق والغرب إلى مناظرة بين المحافظة والتحديث . ولكن في غياب التمثل الحقيقي لجوهر تراثنا وتراث الغرب، فإننا نرى إلى هذه المناظرة وهي تحصر المشكلة في مجرد صراع بين الصيغ والأشكال المختلفة .

إن هذا الصراع، محدداً في قرنته التاريخية، وفي خضم هذه الأزمة الوجودية التي يجتازها العالم العربي، هو، تحديداً، الميدان الذي يجب أن نبعث فيه ولادة الشعر العربي الحديث، وتوجهه وبناءه، وهذا ما تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على جوانبه الأساسية .

## ٢- الايقاع الشعري لليقظة والأزمة

### - ١ -

إذا كان الانسان العربي يجد نفسه اليوم على عتبة اختيار وجودي، ممزقاً بين النداء الملح للواقع المباشر، ورغبته العميقة في تحقيق شخصيته، فإن هذا ما ينطبق على أدبه وعلى شعره، في الوقت ذاته .

وفيما عدا الظاهرة « الجبرانية »، فإن صورة الأدب العربي بين نهاية القرن الماضي والحرب العالمية الثانية، تبدو حية ومجردة من الالتصاق بازاء صورة وايقاع النهضة التي عبرت عن نفسها عبر إنعاش بطيء للحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية .

وإذا كانت اليقظة الأدبية تبدو وكأنها قد سبقت النهوض السياسي، وصارت دليلاً وموجهة، فهذا لا ينبغي كون الدور الذي لعبه أغلب كتاب تلك الحقبة وشعرائها - إذا ما طرحنا المسألة عند مستوى المشاكل العميقة للوجود العربي - كان مقتصرأ على محاولة هز « العملاق النائم »، بغية حماية نومه حماية أفضل، وتمكينه من غطسية أكثر هدوءاً في حلمه الخنثي . والحقيقة أنه في الفترة التي تلت الاستعمار، كان عدد كبير من مُنشدي التحرر العربي قد تحولوا إلى تمجيد هذا الاكتفاء العاجز واستعذاب هذا الانكفاء السريع للذات العربية على نفسها، انكفاء قابلاً للفهم، وسخرياً في الوقت نفسه .

وإذا كان الفضل في وضع الأسس الأولى لنهضة فكرية جديدة يعود إلى المفكرين الاصلاحيين<sup>(٧)</sup> فإن الشعر العربي ظل يغط في سباته شأن « الشريعة » الراسخة حتى

٧- من بين الدراسات المتعددة حول هذا الموضوع، يراجع كتاب: « دراسات في الحضارة الاسلامية » الذي استشهدنا به سابقاً لـ « جيب »، و « العرب من الأسس إلى الغد » لجاك بيرك، ص: ١٣٧ . Jacques Berque, « Les Arabes, d'hier à demain » وفي العربية: « مصادر الدراسات العربية » ليوسف أسعد داغر (الجزء الثاني، القسم الأول) .

اندلعت ثورة جبران خليل جبران<sup>(٨)</sup>. إن الحكم على جبران يجب أن يتم من خلال ما توصل إلى فضحه أكثر مما يتم من خلال ما توصل إلى تحقيقه، وكذلك على ضوء سعة العاصفة الروحية والاجتماعية والفنية التي أثارها أكثر مما يتم عبر الأشكال التي اختارها للتعبير عن تلك العاصفة.

قبل جبران، كان الشعراء يندفعون إلى ضرب من الممارسات الادائية المقلدة والعقيمة، المستقاة من التراث الكتيبي، أو من رتابة الموضوعات اليومية؛ ممارسات يسودها غياب كامل لكل موقف فكري أو روحي أصيل من العالم والانسان والقيم الكونية. ولم تكن آفاقهم لتتجاوز حدود العالم الذي اختطه التراث، والذي كانت المواهب والقدرات الفذة تمجده في أن تضيف إليه بضعة جوانب معاصرة. هكذا حتى أن مفردات كالحرية والعدالة والقدرة والحب والجمال وما إليها لم تكن ثمرة تعبير معاشٍ حر، بل انعكاساً حنينياً للقيم الموروثة<sup>(٩)</sup>.

٨- مفكر، روائي، وشاعر، ورسام. ولد في «بشري» بلبان عام ١٨٨٣، وفيها تلقى تعليمه الابتدائي. هاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة، حيث أكمل دراسته، ولم يعد إلى لبنان إلا في عام ١٨٩٦، ليعمق معرفته بالعربية. وقد بقي فيه حتى ١٩٠١، حيث عاد نهائياً إلى الولايات المتحدة، وأقام في نيويورك وبوسطن ولم يغادرها إلا لقصي عامين في باريس لدراسة الرسم. ومع اختياره الولايات المتحدة كموضع إقامة نهائي، فقد واصل الكتابة بالعربية، والاهتمام بالوضعية السياسية والثقافية للعالم العربي، وأسس مع ليف من الأدياب العرب السوريين واللبنانيين القيمين مثله في المهجر، جمعية أدبية أسموها «الرابطة القلمية» لعبت دوراً كبيراً في تطوير الأدب والشعر العربيين.

وقد ترك جبران، الذي توفي في بوسطن عام ١٩٣١، نتاجاً أدبياً غزيراً بالعربية والإنكليزية. ففي العربية، نعرف له كروائي: «الأجنحة المتكسرة» (نيويورك ١٩١٢) و«كفاح» و«عواش المروج» (١٩٠٧) و«الأرواح المتصاعدة» (نيويورك ١٩٠٨)، و«كلمات» مقالات و«العواصف» (القاهرة ١٩٢٠) أما كتابه «النبي» The Prophet (نيويورك ١٩٢٣) فهو أهم كتبه بالإنكليزية.

وإذا كان النفس الشعري هيمن على منجمل عمله بوضوح، فإن موهبته الشعرية تنضج بجلاء في مجموعة أبيات (كلاسيكية ورومانتيكية) أسماها «المواكب» (نيويورك ١٩١٩) كما تقدم مجموعته «دمعة وابتسامة» (نيويورك ١٩١٤) شهادة أخرى على ثورته الشعرية. سواء على صعيد الفكرة أو الأشكال التعبيرية الجديدة. وقد تم جمع أعماله الكاملة، بالعربية، مع ترجمة لعمله بالإنكليزية، في جزئين صدرا في بيروت عام ١٩٦١، ثم عام ١٩٦٤، بمقدمة مومة لصديقه الكاتب اللبناني مخايل نعيمة.

ومن بين الدراسات العديدة التي كُرسَتْ لعمل جبران وشخصيته، يمكن أن نذكر أهمها: دراسة نعيمة (١٩٤٤) وجيل جر (١٩٥٨) و«خيل حاوي» (١٩٦٣). أما في الفرنسية فبالإضافة إلى الاشارات غير الكافية في الانطولوجيات والكتب التعريفية والمدرسية، يجب أن نذكر ترجمة منصور شليطا M. Challita ومقدمته للنثي، ودراسة ج. لوسير J. Lecert التي تعني بتقديم «تحليل وظائف للنزعات الصوفية في شعر جبران» (مجلة الدراسات الاسلامية - العددان الأول والثاني) (1953)، 1 (1954) 2 (1953) Studia Islamica.

٩- ثمة العديد من الدراسات حول التقليد والتبعية للتراث في الشعر ونشر إليها في الفصول المختلفة من هذا الكتاب.

أما جبران فإن المرء يكف معه عن العيش في كهوف التراث و أبراجه العاجية ، بل إن التراث نفسه لم يعد لديه سوى سهم من الضوء يشير إلى طريق استكشاف دائم للوجود . لقد جاءت « عاصفة » جبران لتقتلع الأوثان المنصوبة « على أيدي الأجيال المتعاقبة »<sup>(١٠)</sup> ، ولتطالب بتمرد الانسان والزمن الذي يشكل لديه الهيكل الشامخ للأبدية .

... لأن الله بنى الأجسام هياكل للأرواح وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لاثقة بالالوهية التي تحمل فيها .<sup>(١١)</sup>

هكذا لكي يتمكن البشر من بلوغ وجههم الألوهي ، فإن عليهم أن يتأنسوا على نحو تصاعدي . حيث تتحقق الأنسة المتكاملة على الصعيد الجسدي والروحي ، أي على مستوى كلية الوجود ، فإنهم سيستعيدون صورة البشر - الآلهة ، وهي - كما ترى - الصيغة الشرقية لانسان نبتشه المتفوق<sup>(١٢)</sup> Sur homme .

ولا تتحدد ثورة جبران بالمستوى المفهومي للحياة ، وإنما تشمل مختلف التمثلات الإبداعية فيها على وجه التخصيص . إن جبران ، مفكراً وفناناً في الوقت ذاته ، قد جاء ليقب التصورات والممارسات الشعرية السائدة في العالم العربي ذلك الحين .

ومعه يكف الفن عن أن يصبح صورة للماضي ، وانعكاساً للحظة جامدة في التاريخ ، ليصبح إشارة التحام للحقب ، وتصريفاً دائماً للزمن . وهو يقول إن « كلية الزمن إنما تنجم في اللحظة الحاضرة »<sup>(١٣)</sup> . لهذا ترى أن لغة جبران هي لغة الإنسان الحي النازع إلى الأبدية ، ليس في سماء الأديان ، أو في ظل التراث ، وإنما على الأرض ذاتها وفي زمن هو زمن الإنسانية المحض .

١٠ - مجموعة المؤلفات الكاملة ، ص : ٤١٤ .

١١ - المصدر نفسه ، ص : ٤٣٢ .

١٢ - بالرغم من خطورة الوقوع في صيغ « صورية » وتبسيطية ، يمكن القول أن ثمة قطبين اثنين لفكر جبران ، كما يعبر هذا الفكر عن نفسه في مجموع كتاباته ، ويقوم الأول على عدم النظر إلى الظواهر الدينية إلا باعتبارها اشارات تمثيلية للثورات الإنسانية ، وهذا ما يمكن اعتباره « تزميناً للساموي » ( أي احالته زمنياً ، معاصراً للزمنية الإنسانية ) ، بينما يمثل الثاني بنزعة جبران الارتقائية المتعالية Transcendance التي تنضح في « النبي » عبر فكرة غامضة في المحولية ، والتناسخ الروحي ، الذي يمثل ضرباً من « اللا - فناء » ، أي نزعة ساموية في النهاية . يراجع بهذا الخصوص عملاً جبران بالانكليزية : « النبي » و « يسوع ابن الإنسان » ١٩٢٨ ، وكذلك مقدمة ميخائيل نسيبة ودراسة « لوسير » المشار إليها آنفاً .

١٣ - مجموعة المؤلفات الكاملة ، ص : ٥٠٧ .

وكما يشكل الجسد هيكل الروح، فالتعبير لديه، هو هيكل الفكرة. وبما أن الفكرة أرضية وإنسانية، وبالتالي متطورة فإن عليها أن تكسر كل السلاسل التي تعيق مساهمتها في اكتشاف الحياة وإعادة خلقها<sup>(١٤)</sup>.

أي إن قانون جبران هو الثورة الكلية: ضد كل شيء ولصالح كل شيء، أو ضد الكل من أجل الكل. إنه الدعوة إلى القبض على النفس، وعلى العالم ومعناه، عبر كثافة الوجود. وبدلاً من «التنزيل» فإننا هنا بمواجهة «الصعود إلى الأعماق» الذي يتحدث عنه جاك بريك<sup>(١٥)</sup>، أو «الدين الأرضي الصاعد إلى السماء» كما يقول مفكر عربي<sup>(١٦)</sup>.

وإذا كان جبران قد زحزح السماء الواطئة، والخانقة، للتراث، وخلق آفاقاً جديدة للفكر والتعبير العربيين، فإن الأجيال التي تلت، حتى الحرب العالمية الثانية، لم تكن بمستوى تلك النهضة الحقيقية التي أعلن عنها.

لقد ظل الشعراء يتوافدون على الساحة الأدبية كما لو أن الثورة الجبرانية لم تَمَسَّهم بشيء. وكان آخرون يظلون زمناً معلقين، بين «أعالي هذا الراثي المعاصر، هذا النبي للأزمنة الحديثة، وبين هاوية التقليد؛ ليغرقوا في النهاية في تقليدية جديدة كانت مظاهرها المدعوة بالرومانطيقية والرمزية، أو حتى الواقعية عاجزة عن أن تخفي - كما أشار يوسف الخال عن حق - الأساس التقليدي لشخصياتهم الأدبية<sup>(١٧)</sup>. كما أن آخرين غيرهم، كانوا حبسيهم اهتماماتهم الصغيرة، أو مجردين من المواهب الشعرية الحقيقية، أو عاجزين في كل الأحوال عن استحداث مغامرة خلاقة كبيرة، فظلوا قابعين فيما دون الأبعاد الجبرانية الشاملة بكثير.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فيما كانت أقطار عربية عديدة تتحضر لمواجهة طوير حاسم من تاريخها، كانت ثورة شعرية جديدة قد شرعت بالإبانة عن نفسها عبر مجاميع وقصائد متناثرة في الصحافة الأدبية. وقد اتضحت في البدء على مستوى البنية الشكلية أكثر مما برزت عبر المحتوى أو التصورات الشعرية التي كانت تعلن عنها. انطلاقاً من هذا، بدت هذه الحركة كما لو كانت تشكل مواصلة وامتداداً للمحاولات المجددة السابقة.

١٤- يراجع: «مستقبل اللغة العربية» المؤلفات الكاملة، ص: ٥٤٤

١٥- «العرب من الأمس إلى الغد»، ص: ١٣٥.

١٦- انطون سعادة: «المحاضرات العشر» الطبعة الخامسة، ١٩٥٩ ص ١٢٣.

١٧- يراجع بهذا الخصوص القسم المخصص لتأسيس مجلة «شعر» وبيان يوسف الخال: «مستقبل الشعر في لبنان».

والحقيقة فإن العديد من الشعراء المدعويين بالرومانطيين أو الرمزيين قد طرحوا، منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية، عدداً من محاولات التجديد التعبيري؛ وكان من متأخريهم، ومن أهمهم، «أمين نخلة»<sup>(١٨)</sup> و«سعيد عقل»<sup>(١٩)</sup>، اللذان سيلتحقان فيما بعد بصنف التقليدية الجديدة، اثنين من فرسان التجديد الشعري، عند مستوى القاموس والصورة والموسيقى الشعرية.

ثم خلفهما، نزار قباني<sup>(٢٠)</sup>، الذي يمثل شعره، برشاقة موسيقاه وقوة بساطة لغته الشعرية، وثرأ صورته الجديدة والشفافة في الوقت ذاته، مرحلة هامة من مراحل التحول الشعري.. مرحلة شكلت على صعيد الإستعارة، في الأقل، عتبة الدخول إلى حركة الحدائنة.

غير أن مبادرة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ضمن هذا السياق التطوري، إنما تشكل، وإلى حدٍ بعيد، المرحلة الأكثر خطورة وحسماً. إذ قدمت نفسها كقفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي، وأعلنت عن تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية.

لقد كانت القصيدة العربية تقدم نفسها حتى ذلك الحين تحت شكلين اثنين:

١٨- ولد في لبنان عام ١٩٠١. ويتمتع نخلة، في صفوف الجيل الشعري الأقدم، بأهمية لا نزاع حولها، غير أن خصوصيته تتمثل بالجمع بين ماضٍ في التجديد الشعري - حيث يتميز عمله بالبساطة والمرونة والرشاقة - وبين حاضرٍ شهد تحولاً صوب انماط التعبير الكلاسيكية الأكثر حرماً. تُراجع مجموعته: «دقت الغزل»، ١٩٥٢ و«الديوان الجديد»، ١٩٦٢.

١٩- ولد في زحلة بلبنان عام ١٩١٢. وسعيد عقل هو الوجه الأساسي في تيار ما قبل - الحدائنة، المدعو بالتيار الرمزي. وهو بعد أن طبع تطور الشعر العربي بنفس فكري وجمالي جديد، انتهى إلى توزيع موهبته بين النظم العامي وإنتاج أبيات كلاسيكية - رومانطيقية - قائمة عموماً على البحث، المبالغ فيه، عن التجريد الدلالي والاكتال الموسيقي ضمن حدود البنى الوزنية للتقليدية.

له مؤلفات شعرية متعددة، منها «ورنل» ١٩٥٠ و«يارا» Yarfa (بالعامية اللبنانية والأحرف اللاتينية، و«أجل منك، لا»، وقصيدة طويلة هي «المجدلية»، ومأساتان شعريتان هما: «بنت يفتاح» ١٩٣٥، و«قعموس» ١٩٤٤.

٢٠- ولد في دمشق بسوريا عام ١٩٢٣. وقباني هو الشاعر الأكثر شهرة في العالم العربي، وبالزعم من قصائده ذات الطابع الاجتماعي - السياسي، التي هزت الرأي العام العربي، فإنه يعتبر شاعر الحب والمرأة. وهذا ما تبين عنه مجاميع متعددة ك: «قالت لي السمراء» ١٩٤٤، «طفولة نهد» ١٩٤٨، «سامبا» ١٩٤٩، «أنت لي» ١٩٥٠، و«قصائد» ١٩٥٠، و«حبيبي» ١٩٦١ (الطبعة الثانية).

وبعد فترة طويلة من المراوحة في مناخ ما قبل - الحدائنة، كنا نشهد خلالها ولادة القصيدة الجديدة ونطورها، أسفرت مجاميع الشاعر الأخيرة عن تطور مفاجئ، باتجاه حركة الحدائنة. غير إن هذه المرحلة الجديدة في تطور قباني لا تمت بصلة للمرحلة التي تهتم بها هذه الدراسة.



كلاسيكي و«رومانطقي»، متميزين بتنظيم بنائي تناظري. وتألّف القصيدة التقليدية المدعوة بالقصيدة الكلاسيكية، مبدئياً، من عدد غير محددٍ من الأبيات المتأثلة في شكلها العروضي (الوزن والقافية)، ولكن كل بيت منها يشكل وحدة قائمة بذاتها على الصعيد التركيبي والدلالي. إن غطت القصيدة الجاهلية الذي صمد عبر العصور، كان لا يزال يتمتع، في قلب القرن العشرين بموضع متميز في الانتاج الشعري العربي.

أما القصيدة المدعوة بالرومانطيقية، فلا تشكل إلا تنوعاً على القصيدة الكلاسيكية وغطاً من التوزيع البنائي توجهه المبادئ الوزنية ذاتها، على نحو دائم تقريباً، ويستجيب إلى نفس القاعدة المميزة القائمة على التكرار المنتظم. هكذا يحل «المقطع» محل البيت، في هذه العملية المتناوبة للوحدات المتأثلة - وهذا هو مبدأ الأربسك (الزخرفة العربية) نفسها، وتلك الهندسة المتطرفة الاحكام، التي لا تستطيع براعة التصور والتنفيذ فيها أن تنسينا طبيعتها كنظام مفروض على الذهن ضد كل تحرير محتمل للأعماق.

وتتمثل المسيرة الشكلية للشعراء العراقيين، بالضبط، برفض هذا النظام، ليس فقط باعتباره تحديداً للتعبير، ولكن أيضاً كحدّ مفروض على تطور الوعي والفكر الشعري. لهذا فإن هذه المسيرة الشكلية لن تتأخر في أن تصبح لدى الرواد العراقيين - ولكن على نحو أخصّ وأوضح في أعمال تجمع «شعر» - مسيرة للفكر، ومقاومة للعالم، وكيفية في رؤيته وتمثله، وكذلك وسيلة لهدمه وإعادة بنائه.



القسم الأول

---

نشوء الحركة الحديثة



## بدرشكر السياب وبدايات الشعر الحديث

- ١ -

حاولنا في الصفحات السابقة أن نحدد الاطار العام للأزمة الاجتماعية - الثقافية التي تنقل على حاضر العالم العربي ومصيره . ويشكل العراق جزءاً من هذا العالم المتناقض الممزق . غير أنّ هذا القطر الذي كان مهداً لحضارات عريقة متقدمة ، والذي ظل تاريخه مطبوعاً ، دائماً ، بالفوران والاستقرار ، إنما يتميز بوضع جغرافي وعرقي ودياني خاص ، وبالنتيجة بمشاكل من طبيعة اجتماعية وسياسية يصعب على الباحث ضبطها .

في نهاية النصف الأول من القرن الحالي ، كانت الحرب العالمية الأولى تشهد فصلاً الأخيرة . لقد كانت جراح الأمم الكبيرة قد بدأت بالاندمال ، وكانت حقبة تحول جديدة تعلن عن نفسها في اوربا واميركا الشمالية . ولكن الأمر لم يكن ذاته بالنسبة للأمم المستعمرة . فما أن حقق الحلفاء انتصارهم حتى سارعوا إلى إقتسام غنائم الحرب : التي لم تكن شيئاً آخر سوى الدول الصغيرة المجردة من الحماية ، وخصوصاً أقطار العالم الثالث .

وفقاً لهذا الإقتسام ، كان على العراق أن يظل في منطقة النفوذ البريطاني . ونظراً لتمرد الشعب العراقي ، وانتفاضاته المتكررة ، قررت بريطانيا العظمى أن تتبع مناهج أخرى ، لتدعيم هيمنتها ، بدلاً من الإحتلال المباشر . وهكذا ، فبدلاً من أن تحكم العراق مباشرة ، غرست فيه نظاماً تابعاً يؤمن مصالحها فيه ، وينفذ قراراتها الحيوية . ثم رأيناها تحصر في النهاية على ربط هذا النظام نفسه بمعاهدة تحتزل الاستقلال الوطني إلى مجرد قضية شكلية .

وقد أبقى النظام الملكي ، الذي كان مسيراً من قبل رئيس الوزراء نوري السعيد وولي العهد عبد الإله ، أبقى على العراق في البنى السياسية والاجتماعية ذاتها التي كانت سائدة في أيام الحكم العثماني ، وكرس إنتشار الإقطاع والبؤس ، حارماً الشعب العراقي من أبسط حقوقه الأولية .

يبدو أن طغيان نودي السعيد، مهما كان صارماً، لم يستطع أن يوقف تطور الوعي لدى الأجيال الصاعدة، وخصوصاً تلك المتعلمة في المدارس والجامعات. وإلى هذه «النخبة» المثقفة، التي كانت على صلة بالفكر الليبرالي والثوري في الغرب، ينتمي شعراء الطليعة في العراق. إن هؤلاء الشعراء الشباب، الذين كانوا يرمزون إلى تمرد الشعب العراقي على البؤس، والتسلط، والامتيازات القرو - وسطية، وخضوع النظام الحاكم إلى القوى الأجنبية، قد شرعوا بمهاجمة جميع الملامح التي عدوها سلبية في المجتمع القائم. وهم يجعلهم من أنفسهم الناطقين باسم التطلعات الجاهلية إلى الحقوق الانسانية والاجتماعية والاقتصادية، إنما دفعوا برفضهم إلى ما هو أبعد من الدعوات المباشرة، ليستهدفوا برفضهم هذا بنى المجتمع نفسها، وكذلك التصورات التقليدية للإنسان وللكون والفن. أي إن المجتمع بكامله، في جوهره وشخصيته التاريخية، هو ما كان يبدو مطروحاً على التساؤل، لدى هذه النخبة.

إن ما يمكن أن يبدو متعارضاً، هو أن الشعر العراقي، وكذلك الشعر العربي بعمامة، قد استطاع أن يلعب دور الرائد والمحفز في مشروع التحويل الثقافي والإجتماعي. ولكن هذه الظاهرة تبطل أن تكون حدثاً فريداً لا سابقة له، أو لغزاً، لدى من يعرفون التاريخ العربي جيداً. إن هؤلاء يعلمون أن الروح العربية روحاً شعرية بامتياز، وإن الشعر العربي كان على الدوام التعبير الأسى عن تطلعاتها والسجل الوفي لتحركاتها كلها.

مع هذا فإن تحويل هذا الشعر، على يد الرواد العراقيين، ذو دلالة شديدة الخصوصية. فالقصيدة العربية ظلت، كما أشرنا سابقاً، على غرار، «الشريعة» الثابتة، تحفظ بقيمتها كـ «تابو» وبصفتها «منتوجاً أصلياً للمعبرة العربية».

وتنضاعف أهمية هذه الدلالة الخاصة إذا ما نظرنا إليها في الإطار الخاص بالعراق، الذي كان يعاني من غياب شبه كامل للتجديد الشعري قياساً للبنان وسوريا ومصر.

فالذين جاؤوا ليحلوا محل الامبراطورية التقليدية، التي كان يتصدرها كل من الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) والرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥)، لم يكونوا سوى التقليديين الجدد (النو - تقليديين): حافظ جليل (١٩٠٨ - ) ومحمد مهدي الجواهري (١٩٠٠ - ) وأحمد الصافي النجفي (١٨٩٤ - ) وآخرين ممن يتميز نابعهم الشعري بولاء كامل لنموذج القصيدة المتوارثة.

وإذن، بإمكاننا أن نتصور الصدمة الهائلة وحركة الاعتراضات الواسعة التي سببها مشروع الشعراء العراقيين: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وإذا كانت النزعة المحافظة العربية قد تعرضت هنا للهجوم في واحدة من أمتن قلاعها، فإن هذه الهجمة كانت في الوقت نفسه بداية لنضال صعب مع الحساسية العامة وسط واحد من أشد ميادينها إرتباطاً بالدواخل، وعبر تعبيرها المميز والأكثر خصوصية.

وقد تطورت المسيرة المجددة التي كان الشعراء العراقيون روّادها منذ ١٩٤٧، ليواصلها العديد من الشعراء العرب، أقول تطورت على نحو تدريجي، وإذا كانت قد بدأت بالتعرض إلى الشكل الوزني للقصيدة العربية، فقد اتجهت من ثم صوب الأساس الشعري نفسه وعلاقته العضوية مع معمار القصيدة.

وفي سياق هذا التطور الذي افتتح الرواد العراقيون جانباً منه فحسب، أثبت بدر شاكر السياب أنه كان المستكشف الأكثر إقتداراً وجراً. أما عن مسألة معرفة من بين الشعراء الثلاثة كان السباق إلى هذه الوجهة الشعرية الجديدة، فهذا ما أثار، ولا يزال يثير، العديد من المناقشات.

وتشير نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر العربي المعاصر»<sup>(١)</sup> أنها كانت أول من نشر قصيدة «حرّة» عام ١٩٤٧<sup>(٢)</sup>؛ ولكنها تعترف في الكتاب نفسه أن بدر شاكر السياب قد نشر في الشهر ذاته مجموعة شعرية تحمل عنوان «أزهار ذابلة» تحتوي على قصيدة «حرّة» عنوانها «هل كان حباً؟».

هذه الملاحظة التي توردها نازك الملائكة إنما تدعم الأطروحة التي يكون بموجبها بدر شاكر السياب أول من كتب قصيدة حرّة، نظراً للمدة التي كان يستغرقها إعداد مجموعة شعرية وطبعها<sup>(٣)</sup>. ومهما يكن الأمر فإن مسألة «السبق» هذه لا تستحق الكثير من الانتباه، ذلك أننا إذا إنتبهنا إلى أن العمود الثالث من هذا المثلث العراقي، عبد الوهاب البياتي، لن يتأخر عن الاسهام في هذه الحركة بنشاط، مفصلاً عن شخصية شعرية أصيلة، ليتبعه بعد ذلك شاذل طاقة وآخرون من شعراء العراق وباقي الأقطار

١- يراجع الفصل الأول من القسم الأول خصوصاً.

٢- المقصود بذلك قصيدة «الكوليرا» التي نشرتها مجلة «العروبة» اللبنانية في كانون الأول عام ١٩٤٧ وتعد الشاعرة تاريخ كتابة هذه القصيدة بـ ٢٧ تشرين الأول أكتوبر ١٩٤٧.

٣- يبحث ناجي علوش هذه المشكلة في مقدمته لأعمال الشاعر المطبوعة بعد وفاته (دار الطليعة - بيروت - ١٩٦٥ - ص: ١٦).

العربية، هكذا ندرك أن مجيء «البيت الحر» كان يشكل، في تلك الفترة، ظاهرة هامة تطبع تطور جيل شعري جديد، في العالم العربي. لقد كان هذا البيت الحر يمثل إجابة حتمية لقوى شابة متعردة ضد تراث جامد ومجتمع كان يخفق في ثبات الأشكال التقليدية المنسمة بالقداسة. كانت مؤكدة منذ البدء، عند نازك الملائكة، قد مكنتها من إن المهوبة الشعرية، التي كانت مؤكدة منذ البدء، عند نازك الملائكة، قد مكنتها من أن تجتاز، بسهولة ونجاح، عتبة المسيرة المجددة التي شرعت بها بكثير من الحذر، بل ومن الاستحياء والتردد. وإذا كانت قد عملت على تعديل البنية الوزنية في القصيدة، متوصلة إلى تحقيق وحدة معينة بين المضمون والشكل الشعريين، فقد كانت تركز في الوقت نفسه على عدم الابتعاد عن الإنماط التعبيرية التي شكلت ثروة مدرسة المهجر، وحركة «أبولو»<sup>(١)</sup>، وبمجموع الاتجاهات الرومانطيقية والرمزية.

وهكذا فإن نازك الملائكة، التي رأيناها بين أوائل رواد حركة «التحديث» هذه، والتي كان عملها المجدد يتيح بلوغ مستويات أخرى من الاتراء والكمال، لن تبطل في التراجع تراجعاً مفاجئاً بالقياس إلى تطور الحركة. فبقدر ما كان إلتصار القصيدة الجديدة يؤكد نفسه على المستويات كلها، خصوصاً بفضل تجمع «شعر»، كانت الملائكة تقم مسافة بينها وبين الحركة، وتعتكف في «صدقة» النزعة الأدبية المحافظة. وقد بدأت منذ ١٩٥٩ بكتابة مجموعة مقالات نشرت فيما بعد في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، تشن فيها حملة معادية على «نظر» الشعراء المحدثين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر إتهامات بـ «الارتداد» و «خيانة» حركة الحداثة<sup>(٢)</sup>.

أما البياتي فقد اتخذ وجهة مغايرة تماماً، وانفتح تطوره على آفاق أخرى. إن هذا الشاعر الذي قذف بنفسه في التجربة الشعرية الجديدة بلا تحفظ ولا تردد، كان في البدء شاعر «الداخل» والاختبار الوجودي، وقد استغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد، والإفصاح عن خيبته، الإحتجاج على «سجن الوجود». ولكن تحولاً كبيراً حصل لدى الشاعر فيما بعد، وانصهر قلقه الشخصي في البؤس الجماعي ونضال الشعب من أجل تحقيق آماله وتطلعاته. وهكذا سزى تأوهات ونبرات تنفجر طاغية في نتاجه الأول وهي تستحيل، مع التجربة، إلى صراخ غاضب و تنفجر

١- «أبولو»، هو اسم مجلة وتجمع أدبي تأسس في القاهرة عام ١٩٣٢، وكان خليل مطران (١٨٧٠ - ١٩٤٩) وأحمد زكي أبو شادي (١٨١٢ - ١٩٥٥) من أعضائه الأساسيين. ويمكن بشأن هذه المدرسة مراجعة كتاب: «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» لعمر الدسوقي، القاهرة ١٩٦٠.

٢- تراجع مجلة «شعر»، العدد ٢٢٤، ص: ١٣٨.



غير أن النمط الواقعي الذي تحول إليه البياتي، على نحو تدريجي، سيخفق، شيئاً فشيئاً، صوت الشاعر الشخصي، الذي سيسقط في ضرب من الشعر « الصحافي » والشعارات المنظومة في أبيات. ثم سنجد هذا الاستقرار الذي نواجهه في الشخصية الشعرية للبياتي، والذي يطبع نتاج العديد من أقرانه، وهو ينتهي مؤخراً إلى صوفية ثورية، تنقلها الكشافة الفكرية وشيء من غموض التعبير. ولكنه يظل مع ذلك، رائداً لنوع شعري، غنائي ونضالي في الوقت ذاته، سيكون له تلامذته وتطوراته فيما بعد.

وحتى في مطلع التجريب الحدائتي، حدد بعض الشعراء العراقيين الشبان موقعهم إلى جانب روادهم الذين كانوا أكبر سناً منهم، ويمكن أن نذكر هنا، على سبيل التمثيل، أسماء بلند الحيدري<sup>(٧)</sup>، وشاذل طاقة<sup>(٨)</sup>، ورزوق فرج رزوق<sup>(٩)</sup>. غير أن موقع هؤلاء ودورهم يظلان متواضعين نسبياً في تطور هذا التجريب الشعري واتساعه السريع.. هذا التطور الذي سيكشف على وجه الخصوص عن الأهمية الإستثنائية لبدر شاكر السياب وعن تأثيره الحاسم على مستقبل الحركة الحديثة.

مؤكد أن السياب قد ابتدأ، شأن رفاقه الشعريين، بممارسة الأشكال التقليدية للشعر العربي، فكانت قصائده الأولى موزعة بين النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيين الانكليز، ولهجة بودلير Baudelaire الجهنمية المتمردة، والصوت المادي - الإنساني لفلوبير Flaubert. ولكن هذه النزعات التي نقبض عليها في مجموعتيه الأوليين (ازهار ذابلة) و(أساطير)<sup>(١٠)</sup>، وكذلك في قصائده الطويلة (المومس العمياء) و(الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور)، لم تكن سوى بداية لنضج شخصيته الشعرية.

٦- نلاحظ هذا التحول خصوصاً في قصيدة «أباريق مهشمة» من المجموعة التي تحمل الاسم ذاته. بغداد ١٩٥٤.

٧- نشر عدة مجاميع شعرية منها: «خفقة الطين» وهي قصيدة سابقة لتجربة الحدائنة (١٩٤٦)، و«أغاني المدينة الميتة» (١٩٥١) ثم المجموعة نفسها تليها قصائد أخرى (١٩٥٧)، و«جثم مع الفجر» (١٩٦١) و«خطوات في الغربة» (١٩٦٥)، و«رحلة الحروف الصفراء» (١٩٦٨).

٨- نعرف من نتاجه المنشور، وهو قليل، مجموعة «المساء الأخير» (١٩٥٠).

٩- ولد عام ١٩٢٣ في البصرة. وبالإضافة إلى نشاطه المقل في النشر في المجلات الأدبية لفت الشاعر الأنظار بمجموعة من القصائد عنوانها «وجد».

١٠- نشر في بغداد عام ١٩٤٧.

١١- نشر في بغداد عام ١٩٥٠.

«نشودة المطر»<sup>(١٢)</sup> هي الديوان الذي نعتز فيه على الإهاب العملاق للشاعر، وعلى التركيبة التي تجمع تجاربه السابقة في صيغة أصيلة كلية الجدة تقريباً، بالنسبة للشعر العربي.

يمكن اعتبار «نشودة المطر» بمثابة القمة في تطور السياب، وبعدها ستبدأ مرحلة من الإنحدار الفني، وما يشبه منعطفاً تضعيف نهايته القاصية في وادي الموت.

ما هي، إذن، سمات الشعر السيابي، وما هو الموضع الذي يحتله في هذا الشعر الجديد الذي عرف باسم «الشعر الحديث».

مع أننا سنغامر بالتطفل على الأجزاء التالية من هذه الدراسة، لا بد لنا من أن نرسم صورة سريعة وتخطيطية لشخصية السياب الشعرية التي تظل الوجه الأكثر أهمية في المرحلة الأولى من حركة الحدأة. ومن جهة أخرى فإن إضاءة كهذه من شأنها أن تعرفنا على عدد من الخصائص الأساسية والتعبيرية التي تشكل ملامح مشتركة لدى العديد من أقران الشاعر، وبخاصة أولئك المدعوين بـ «الشعراء التمزوين»<sup>(١٣)</sup> الذين كانوا يغنون الأرض والإنبعاث. وتشكل الأرض «موضوع» كثيرة الترداد لدى الشعراء العرب. ولكن هذه الأرض لا تتمتع غالباً، إلا ببعيد واحد، ألا وهو بُعد الوجود الفيزيائي. أرض مستوية؛ أرض - مشهد؛ أرض لا تاريخية إلى حد ما. ولدى السياب ورفاقه التمزوين، تكتسب هذه الأرض دلالة سامية، كحبل سري، وككبر، وكنبعات دائم للإنسان:

«قلبي الأرض، تنبض قمحاً، وزهراً، وماءً نحيراً  
قلبي الماء، قلبي هو السنبُل  
موته البعث: يحيا بمن يأكل»<sup>(١٤)</sup>

١٢- نشر الديوان عام ١٩٦٠ في بيروت. ونجد فيه عدداً من القصائد الطويلة للشاعر وقد أعيد نشرها: «بور سعيد» «حفار القبور» «الأسلحة والأطفال» «الموسم العمياء».

١٣- «الشعراء التمزوين»: تسمية أطلقها جبرا إبراهيم جبرا على مجموعة الشعراء الذين يحفل عملهم بالإشارات إلى أساطير تموز وأدونيس وفينيق... الخ، والتي ترمز بهذا إلى مفهوم عن انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة.

ومؤلف الشعراء هم: السياب، أدونيس، يوسف الخال، خليل حاوي، وجبرا نفسه (يراجع كتاب جبرا إبراهيم جبرا: «الحوية والطوفان»، ص: ٣٤ والدراسة الهامة لأسعد زوق «الأسطورة في الشعر المعاصر».)

١٤- من قصيدة «نشودة المطر» ص: ١٤٦.

وفوق هذا، فإن أرض السياب تشكل إستعادة لتاريخه القومي والإنساني. إننا هنا بازاء التاريخ الشامل، غير المجزأ، التاريخ الذي يشكل مهد الحضارات، والمخبط الواصل بينها. وهكذا تتشابه في عمل الشاعر جميع الإشارات الأسطورية والتاريخية، دافعة رموز نضال الإنسان عبر التاريخ المحلي والكوني إلى حياة جديدة في كنف القصيدة.

ويتم النظر إلى السياب أحياناً كتلميذ شعري لـ «ت. س. إليوت»<sup>(١٥)</sup> T. S. Eliot. ويمكن الكشف عن تأثير إليوت على السياب في هذا التصور للتواصلية ووحدة التجربة الإنسانية؛ وفي النهاية في هذا القلق المأساوي للشاعر الأنغلو-سكوتي الكبير بازاء العالم «الوثني» الذي حَكَمَ عليه بأن يحيا وسطه. هذا القلق قد دفع الشاعر العراقي شأن ملحمة «إليوت» إلى الإتجاه صوب منابع الروحية، الصافية والبدائية للتاريخ، المتمثلة بالميثولوجيا.

ولكن، فيما كانت الخاتمة المسيحية هي التي انتصرت لدى إليوت، فإن السياب قد بقي يؤكد، بإصرار، على الطابع الإنساني للإنعاث. إذ يبدو الشعر لديه وهو يتجاوز الدين في مهمة «تغيير» و«تحسين» هذا العالم «المحكوم بمنطق الذهب والحديد»، ويمثل «الأمل في الخلاص» و«الأمل في أن تستيقظ الروح في عالم تسحقه المادة»<sup>(١٦)</sup>.

وإذن، فإن المسيح، والصليب، والإنعاث، وكذلك أسطورة ادونيس، واسطورة تموز، لم تكن سوى مثال من الأمثلة التي يمكن إعطاؤها للتجربة، أو مرحلة دراماتيكية من مراحل تطور الرؤيا الشعرية.. مرحلة يهتف الشاعر لدى خروجه منها: «إن موتي انتصار»<sup>(١٧)</sup>.

إن بإمكان هذا الإنسان، الذي نطالعه في شعر السياب، أن يذكرنا بـ «الإنسان-الإله» لدى جبران خليل جبران<sup>(١٨)</sup> - الإنسان الذي يحوز ألوهيته بفعل خالص وبطولي، من أجل تحقيق الخلاص الأرضي. إنها «ثورة السنبل عبر من يأكلونه».

١٥- تراجع دراسة أسعد زووق المستشهد بها أعلاه، ودراسة جبرا إبراهيم جبرا عن السياب في كتابه «فرحلة الثامنة» ص: ٢١. وكان نقاد آخرون قد أشاروا إلى تأثير «إديث سويل» Edith Sitwell وشعراء أوروبيين آخرين، كـ «لوركا» Lorca، خصوصاً في استخدام الصورة. يراجع، على سبيل المثال، كتاب احسان عباس عن السياب (الفصل الحادي والعشرون، ص: ٢٥٠) وكتاب جليل كمال الدين: (الشعر الحديث وروح العصر) الفصل الثالث، ص: ١٩١.

١٦- مجلة شعر، العدد الثالث، ص: ١١٢.

١٧- قصيدة: «النهر والموت» («أنشودة المطر»: ص: ١٤٤).

١٨- يُراجع مدخل الكتاب الحالي.

وكذلك إنصهار الزمن الفردي في الزمن الجماعي، عبر أَلَهْتَهُ\* إنسانية وغائية تاريخية :  
« إن إلهنا فينا »<sup>(١٩)</sup>

أو :  
« حين دقاتُ يوماً بلحيمي عظام الصغار  
حين عريت جرحي، وضمدت جرحاً سواه  
حطمت السور بيني وبين الإله »<sup>(٢٠)</sup>

أو :  
« يا سلم الدم والزمان : من المياه إلى السماء  
غيلان يصعد فيه نخوي، من تراب أبي وجدي  
ويداه تلتسمان، ثم، يدي وتحضنان خذي  
فأرى ابتدائي في انتهائي »<sup>(٢١)</sup>

أو، أيضاً :  
« بابا... كأن يد المسيح  
فيها، كأن جاجم الموتى تُزعم في الضريح .  
تموز عاد بكل سنبله تعاتب كل ريح »<sup>(٢٢)</sup>

لقد قال سارتر Sartre إن مهمة الشعر تتمثل بخلق أسطورة الإنسان<sup>(٢٣)</sup>. إذا حُرِّفنا هذا التعريف، فأخذنا به حرفياً، أمكننا القول إن السياب قد عمل بالأحرى على إدامة حياة هذه الأسطورة، وإعادة خلق الإنسان عبر أساطيره القديمة . وكل إعادة خلق تتضمن في الوقت نفسه الاستمرارية والإحتجاج والإضافة . فبدر شاكر السياب لا يوافق على الإنقطاع عن منابع الماضي، بل أنه، على العكس، يبدو مسكوناً، شأن باسترناك Pasternak، بقانون الوحدة التاريخية . ولذا نرى أنه بالرغم من أصالته والطبيعة المجردة لشعره، فإنه بقي يحتفظ بصلات مع التراث، تبدو قابلة

---

\* .. صفنا هذه المفردة كمتقابل لـ «Divinisation»، وهي تعني إحالة الشيء، ساهوياً وتزويده بالألوهية .  
(المترجم)

١٩- قصيدة «المغرب العربي» (أنشودة المطر، ص: ٨٩) .

٢٠- قصيدة «المسيح بعد الصلب» (أنشودة المطر، ص: ١٤٨) .

٢١- قصيدة «مرحى غيلان» (أنشودة المطر، ص: ١٩) .

٢٢- المصدر السابق، ص: ١٨ .

٢٣- سارتر: «ما الأدب» (ص: ٤٥) .

للنقد أحياناً . وبحسب تعبير أدونيس ، فإن تجربته هي دائماً تجربة « اللقاء بين عالم يتراجع ، وآخر يتقدم صوب المستقبل »<sup>(٢٤)</sup> .

في موضع اللقاء هذا ، يبدو شعر السياب منسوجاً من كافة الإبعاد العمودية والأفقية للإنسان العربي المعاصر ، الذي يحقق يقظته في حركة مدوّمة حافلة بالتفتت والنمو .

وهكذا فإن إنبعاث تموز ، أو إنبعاث الإنسان عبر الأرض وتجربته في الهبوط لا يبين عن نفسه عند المستوى الحضاري فحسب . أنه ، إذ يلتحم بانبعاث المسيح الذي يرمز من ناحية أخرى إلى النضال الباطنيّ للفرد ، وإلى النضال الاجتماعيّ من أجل العدالة والكرامة ، وإلى معانيات الوجود وتضحيات الحياة المناضلة المتوجّهة بالصلب غالباً ، فإنه يطالب ، عبر ذلك ، بتحرير المجتمع وانتصار الشعب .

ها نحن ، إذن ، أمام نزعة أمّلة بخلاص كليّ . لكن هل يمكن النهوض ، في الوقت نفسه ، بالتمزق الداخلي والنفسي والفلسفي ، والمسؤولية الاجتماعية والسياسية في العالم الخارجي ؟

إن رداً إيجابياً مدهشاً يأتي ، لتطميننا ، من جانب من إبداع السياب وزملائه ، الذين يبدون وقد عثروا على وجهة التصور التركيبي وسط أزمة الإزدواج التي يعاني منها المثقف العربي المعاصر .

فمعاناة الشاعر تمتزج بمعاناة مجتمعه ، بل ربما كانت تكتشف خلاصها فيها أن سيزيف الباطن هنا قد :

« ... ألقى عنه عبء الدهور  
واستقبل الشمس على « الأطلس »<sup>(٢٥)</sup> .

إن الأصوات كلها تنقل له صرخة سارتر المعبدة : « الجحيم هو الآخرون » ، وتردد أمامه نشيد العَبَث الكاموي :

« وعَرَّ هو المرقى إلى الجبل  
والصخر ، يا سيزيف ، ما أثقله  
سيزيف .. إن الصخرة الآخرون »<sup>(٢٦)</sup>

٢٤ - في مقدمته لقصائد غنّارة من بدر شاكر السياب ، ص : ١٠ .

٢٥ - « رسالة من مقبرة » ، قصيدة مهداة إلى المناضلين الجزائريين ، في « أنشودة المطر » ، ص : ٨١ .

٢٦ - المصدر السابق ، ص : ٨٠-٨١ .

أما الشاعر فإنه مأخوذ بواقع آخر.. واقع أصوات العالم والشمس المدوية في قلبه<sup>(٢٧)</sup>.

واقع يعج - حسب وصف الشاعر له - بأصوات خضراء متساقطة كالزهر، وأخرى حمراء متفرقة كشلال من النور: «نور من الدم». وها هي، إذن، الصيغة وقد انقلبت على هذا النحو الرائع: «الخلاص هو الآخرون»!

الآخرون هم الضوء، والضوء هو ذلك الوضع الداخلي والخارجي في آن يقين واستلاء. الآخرون هم أيضاً الماء، والماء تطهير. وشرط للخصب، نرى وسطه إلى «بابل»، وهي «تُفسَلُ من خطاياها». وبغير الآخرين، لا يكون الإنسان إلا كياناً رجساً، عقياً، وأكثر من ذلك مائتاً.

إنه يتطهر عبر الآخرين، يصبح خلّاقاً، وينال حياة أبدية. إذ أن الموت، الذي ظلّ يسكن الشاعر دائماً، إن هو إلا فعلُ حياة، حياة خالدة، مرحلة من مراحل هذه الحلقة اللامتناهية من الولادة والموت والإنبعاث.

لهذا نجد أنه، إلى جانب الأرض، غالباً ما يتم استدعاء بوب<sup>(٢٨)</sup> والبحر ليأخذاً مكانهما في هذه «الاوركسترا» العظيمة من الحلولية الإنسانية:

«عيناك غابتا تخيل ساعة السحر

.....

وتفرقان في ضباب من أسى شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،  
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،  
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء<sup>(٢٩)</sup>».

أو:

«في كل قطرة من المطر  
حمراء أو صفراء من أجثة الزهر  
وكلّ دمية من الجيباع والعرابة

٢٧- المصدر السابق.

٢٨- نهر لي قرية الشاعر.

٢٩- من قصيدة (أنشودة المطر)، ص: ١٦٠.

وكل قطرة تُراق من دم العبيد  
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد<sup>(٢٠)</sup> .

أو:

« بوب... »

بوب... »

أجراس برج ضاع في قرارة البحر  
الماء في الجرار، والغروب في الشجر  
.....

يا نهري الحزين كالمنظر  
.....

أود لو غرقتُ فيك،  
.....

واغتدي فيك مع الجزر إلى البحر  
فالموت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك، يا بوب...<sup>(٢١)</sup> .

وغمّة حقيقة يجدر التنبيه إليها، هي أن النهر ليس نهراً مجرداً: إنه « بوب »، والبحر ليس سوى الخليج العربي<sup>(٢٢)</sup>، والمطر هو ذلك المطر الذي يسقي غابات النخيل في جيكون<sup>(٢٣)</sup>. فالسياب هو أولاً هذا العاشق للعراق - العراق هذا الجزء الذي لا يتجزأ من « الوطن العربي ». إن السياب، في الوقت نفسه الذي يظل ينزع فيه إلى وهي شامل وأبعاد شمولية، إنما يظل واحداً من الشعراء النادرين الذين لم يعبروا إلى الشمولية إلا من خلال خصوصيتهم المحلية. وهكذا، وبالرغم من معرفته بالثقافة الغربية، وأثر الأنغلو - سكسون، الذي يُقرُّ به هو نفسه، على شعره<sup>(٢٤)</sup>، فقد عرف أن يحتفظ بوجهه المحلي وأن يتطابق مع الحاضر التاريخي لبلاده.

٣٠- المصدر السابق، ص: ١٦٥.

٣١- من « النهر والموت »، ص: ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

٣٢- تراجع، خصوصاً « غروب على الخليج » (أنشودة المطر) ص: ١١.

٣٣- قرية الشاعر التي ظل اسمها واسم نهرا « بوب » يتردان غالباً في قصائده.

٣٤- تراجع فصل: « المصادر الثقافية للشاعر » في كتاب احسان عباس المشهد به أنفأ، وكذلك كتاب ميس بلاطة (ص ٣٧-٣٨) وكتاب م. الطنجي حول « السياب والإنماهات الشعرية المعاصرة ».

وقد قاده هذا الوفاء، كما رأينا، إلى إستلهاهم المصادر الميثولوجية والحضارية لهذه البلاد التي كانت واحدة من أهم مهد الحضارة الإنسانية. وإذا كان الشاعر لا يتردد في الاعتراف من مصادر التاريخ الشامل والأسطورة الاغريقية أو أساطير الشرق الأقصى، فإن الخطب الرئيسي في أعماله يظل مرتبطاً بجذور الموروث القومي. فتموز البابلي وادونيس الغينيقي يلتقيان هنا بالمسيح ومحمد، والوجه الأخرى التي ترمز إلى تاريخ الشرق الأدنى، وسط لعب النضال الداخلي أو على ساحة هذا النضال، الذي يخوضه الشعب العربي في بغداد، أو في فلسطين، أو في الجزائر، من أجل الحرية والعيش والسلام. ولا تنجسد هذه الوحدة التاريخية - كما يوحي بها عمل الشاعر - عبر بسط وجهه تمثل الماضي والحاضر في السيناريو الشعري، وإنما، أحياناً - وهذا ما يجسد أصالة الشاعر وقدرته التحديثية - عبر إنصهار هذه الوجوه، الواحد في الآخر، من جهة، واندماج دلالتها التاريخية من جهة ثانية.

وقد أجيل هذا الاندماج ممكناً، بشكل أساسي، بفضل الأشكال الإيقاعية الجديدة وأنماط التعبير الحديثة التي ساعدت على قيام النظام الكلي للقصيدة، والتمثل الكامل للعلاقات العضوية بين مختلف وجوه الرؤية الشعرية وعناصرها المتقابلة المتصارعة. واهم إنجاز حققه السياب على صعيد التحويل البنائي الحدائي، يتمثل في إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة، واستقلالها، وغماسكها الداخلي. إن هذه الرؤية « الشاملة » للقصيدة - وكذلك للعالم - التي كان السياب « بطلها » غير المتنازع في أمره منذ بدايات حركة الحدائنة، تريد للعمل الشعري أن يشكل كلاً عضوياً متصاعداً وسفوفية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب إلا للقوانين الداخلية للتطور الحر، ولكن المنظم، للرؤية الخالقة.

مؤكد أن وحدة القصيدة - وحدة الشكل والمضمون الشعريين - التي تتعارض مع وحدة البيت في القصيدة العربية الكلاسيكية، إنما تحتل مقدمة التجديد الحدائي الذي ساهم فيه المثلث العراقي، ولكن السياب يتميز عن سواه بتجاوز نوعي لهذا المعطى الأولي للشعر المعاصر. إن العمل الناضج للشاعر يعكس لديه همّاً واضحاً برفع القصيدة العربية إلى مستوى المعيار المعقد الذي بلغه كبار شعراء الغرب. ونكرر أن هذا المعيار « الأمد » هو ما تتحقق وسطه الرؤيا الحضارية والشعرية للسياب. ويشكل الكورس عموداً مهماً في بناء الشعر السيابي، حيث تقاطع الموابك الطقوسية لأدونيس وعشتار<sup>(٣٥)</sup>، والمشاهد الحالية والصور الفولكلورية للمجتمع العربي والعراقي. وهكذا

٣٥- عشثوت القنبقة، أو عشتار البابلية هي آفة الحب والغصب، وزوجة أدونيس أو تموز (براجع، فريزد: «الفنن الذهبي»، ص: ٤٢٦، ٤٤١).



فإن بنية القصيدة لا تعكس المضمون الشعري فحسب، بل إنها تولد فيه؛ كما أن الشكل يكف عن أن يكون رداء الفكرة، ليشكل بعدها التعبيري. والقصيدة العملاقة، شأن القصيدة لدى السياب، تشكل بتعبير أدونيس، شبكة ثرية ومعقدة يرسم الزمن فيها ارتفاعاته وأعماقه، فيما تكون بنية القصيدة منحوتة بحسب إيقاع هذا الثراء، وضمن حركته ذاتها.

مع هذا، فإن النتائج الغزير للشاعر يقدم لنا مجموعاً متفاوتاً بكمال بُنْيَتِهِ. إن الشحنة العاطفية تبدو أحياناً وقد بلغت درجة من الحدة بحيث أن بناء القصيدة يأتي مترعاً بموجات متكررة، وغير منضبطة، من المتتاليات التركيبية غير الملائمة للطموح الدلالي والرجة التي يبدو أن الشاعر كان يصبو لتحقيقها. فإلى جانب قصائد كـ «أنشودة المطر»<sup>(٣٦)</sup>، و«المسيح بعد الصلب»<sup>(٣٧)</sup>، و«رسالة من مقبرة»، وهي روائع مؤكدة وحافلة بالاكتمال الموسيقي، حيث تنسجم حركة الإيقاع. بوضوح، مع تطور السياق الشعري، نجد قصائد كـ «قاريء الدم»<sup>(٣٨)</sup>، و«مدينة بلا مطر»<sup>(٣٩)</sup>، حيث تختزل موسيقى القصيدة إلى خط رتيب يكاد لا ينتهي<sup>(٤٠)</sup>. بل إن إهمام السياب باثراء وتنوع نفسه الموسيقي قد قاده إلى أن يستخدم أحياناً، لما نرى في قصيدتي «ثعلب الموت»<sup>(٤١)</sup>، و«إلى المغرب»<sup>(٤٢)</sup>، إيقاعات كلاسيكية لا يمنح تكييفها للبيت الحر إلا إمكانات محدودة لحركة التنوع في القصيدة.

هذه الظاهرة المميزة لشخصية السياب الشعرية والتي تمثل جسراً بين التقليد والتجديد، تتجلى أيضاً عند مستوى استخدام القافية.

إن القصيدة الحرة، التي لم تهدم القافية بشكل كلي - وهو ما لن يتحقق إلا في النثر الشعري أو في قصيدة النثر - قد أدانت كل قاعدة تصاغ بخصوص استخدامها، فيما عدا ضرورة إنسجامها مع مسار الحركة الشعرية<sup>(٤٣)</sup>. وثمة قصائد لدى السياب، يكشف فيها

٣٦- ٣٧ مجموعة «أنشودة المطر».

٣٨- مجموعة «أنشودة المطر».

٣٩- «أنشودة المطر»، ص: ١٧٢.

٤٠- إن هذا النقص البنائي الإيقاعي يطبع غالباً عمل السياب الشعري لسوء الحظ. نلاحظ مجاميعه التالية لأنشودة المطر: «منزل الأتقان» (١٩٦٢)، «المعبد الغريق» (١٩٦٢)، «شناشيل ابنسة الجلي» (١٩٦٥).

و«إقبال» (١٩٦٥).

٤١- أنشودة المطر، ص: ٣٣.

٤٢- المصدر نفسه، ص: ٨٢.

٤٣- تراجع الفصل الخاص بـ «تحرير القافية» في الجزء الثالث من المؤلف الحالي.

تتألف بين القافية وبين هذه الحركة الشعرية عن سيطرة فائقة وإحكام بالغ . مع هذا فإن العثرات في هذا المجال ليست نادرة تماماً . فلا يفلت السياب من ضعف الشعراء الكبار الذي يعلمهم « يخطئون » قافيتهم أحياناً . ولا يتضح هذا الضعف لدى السياب من خلال التكرارات العديدة للقافية ذاتها فحسب، وهو ما يتسبب برتابة صوتية معينة، أو عند مستوى بعض الحركات المنشجبة التي تبين عن إجهاد وبالتالي « خسران » جمالي، واضح، وإنما خصوصاً عبر هذا الغياب لـ « الصرامة الحدائية » إذا صح التعبير، في القاموس الذي يمتد ليشمل الكلمات - القوافي .

وقد تجددت اللغة الشعرية للسياب، عموماً، عبر تحوّل شاسع للتعبير . فقد كانت الوثبة الخلاقة للشاعر تنزع إلى تحويل دلالية القاموس الشعري العربي . مع هذا فإن هذه التحويلات، التي تسود عمداً، الناضج، كانت تتعايش أحياناً، وعلى نحو متناقض، مع بعض بقايا الاستخدام التقليدي<sup>(١٤)</sup>، بل العتيق . إن ثقافة الشاعر الواسعة في التراث العربي وإعجابه غير المشروط ببعض وجوه الشعر الكلاسيكي، كانا يعميقانه من التحرر بصورة نهائية من التأثير المباشر - وإذن السليبي - للتراث .

لنقل، بتعابير أخرى، ان شخصية السياب الشعرية تؤكد نفسها في « منطقية » حدودية « من حركة التحول الشعري هذه؛ أو بنحو أكثر دقة، كشبه جزيرة متقدمة في محيط الخلق، ولكنها لا تزال مشدودة إلى القارة القديمة للتراث، بمصابة مشددة نوعاً ما، من الحنين التقليدي .

مع ذلك، يجب القول أن الإسهامة المجددة للسياب كانت شديدة الأهمية لتطور إنماط التعبير الشعري . وتجلى هذه الإسهامة، كما رأينا، في ميادين متعددة . غير أنها تتضح على نحو ملموس في البحث السيابي عن الصورة الشعرية .

ففي خلا التعديلات العروضية يتمثل التحديد الأهم لحركة الحدائنة في التجريب . والبحث عن « منهج صوري » Imagerie شعري جديد . إن هذه الحركة التي أدانت التعبير المباشر، وكذلك الفصل بين الشكل والمضمون قد أكدت على الأهمية العظمى للصورة، ليس كأداة للتعبير وإنما كتمثيل جوهري لرؤية الشاعر وتجربته .

فمع جبران، ثم مع الرومانطيين والرمزيين، عرفت الصورة الشعرية تطوراً سيقوده نزار قباني إلى تفتح أكيد . غير أن الطابع الوصفي المحض، والمجاني من الوجهة

١٤ - احسان عباس، المصدر المستشهد به آنفاً، ص: ٧٤-٧٥ .

الجبالية للصورة لدى قباني، إنما يمتزج هذا التفتح إلى مجرد نحو كمي.

ولن نعرف الصورة أبعادها العميقة إلا مع البياقي والسياب. فهنا، وخصوصاً لدى السياب، نرى إلى الصورة الشعرية وهي تهجر مهمتها القديمة كـ «دعامة» و «تزيين» لدلالة «الموضوع» الذي تتناوله القصيدة، لتصبح مصدراً لـ «الخلق الدلالي» داخل تعقد النسيج الشعري.. تماماً كما حصل بالنسبة لصورة الأرض: حيث تواجهنا بدلاً من الصورة المسطحة، أو «الصورة- المشهد»، «الصورة الحية»<sup>(٨٥)</sup>، التي تغترف ظلالها وخطوطها وألوانها، دلالتها وجالها من أعماق الإنسان وأعماق التاريخ.

ويمكن أن نغيز في شعر السياب نمطين من الصور: الحسية والذهنية، التي تتجاوز وتلتحم ويكمل بعضها بعضاً، داخل التركيب «الموضوعاتي» للقصيدة. ويشهد النمطان الإثتان على موهبة شعرية استثنائية، لا تبين عن نفسها عبر الجبال العنيف والإلتعاض الأخاذ أو الطاقة التعبيرية العالية للصورة، فحسب، وإنما عبر هذه القدرة الفائقة على خلق الصورة، وتنميتها، باعتبارها مساهمة حية ومكتملة في البناء العضوي للقصيدة.

ونجد غالباً في النسيج الثري والمعقد للتركيب الشعري السيابي صورة أساسية تتلاحم من حولها الصور الثانوية وتنتظم. وتقوم هذه الصورة، التي تقدم نفسها كـ «حارس» للموضوعة الأساسية، وكإبانة عن الوحدة البنائية، بتغطية المجموع الشامل للقصيدة، وضمان تداخل مكوناتها، وكذلك تماسك المناخ الشعري بكامله.

ففي «نشودة المطر» مثلاً، يظل المطر يرافقنا تبعاً عبر صور الحب والحزن الشخصي، والبؤس الإنساني، والفرح الطفولي، والرجاء الجباهيري، ليزوب أخيراً في «مدام الجياح» و «دم العبيد» قبل أن يتغلغل في رحم الأرض وينبع مرة أخرى في ربيع جديد.

وها هو الشاعر يعود أدنً، في نهاية سفره هذا عبر الثنايا الأكثر سرية للروح والتناقضات الممزقة للوجود، يعود، كما يفعل دائماً، إلى الصورة الأساسية لحياته وشعره، صورة الإنبعاث التمزجي، حيث تتحد، كلٌّ من ذاتية الشاعر وموضوعة العالم والتاريخ.

وبالرغم من التهافت الواضح في نتاج سنواته الأخيرة التي كانت حافلة بالمعاناة

المجسدة، وبالرغم من «هرم المغني»<sup>(١٦)</sup>، الذي يعترف به بنفسه، فإن السياب يظل واحداً من الوجوه العملاقة للشعر العربي الجديد. وإذا كانت حركة الحداثة قد تعرضت في الموت المبكر للسياب<sup>(١٧)</sup> إلى خسارة كبيرة، فإن بإمكانها أن تغتبط الآن بالطريق الكبرى التي شقها هذا الشاعر، والتي يواظب عليها حالياً عدد هام من الشعراء الممتازين. وكما يعتبر أدونيس فإن «تجربة السياب مع ذلك، ريادة: بدءاً منها ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبري جديد. وهو، الآن، من القوة والسيادة بحيث أنه يبدو إبداعاً مستمراً»<sup>(١٨)</sup>. هذا المستوى الأكثر حداثة لن يتم التطرق إليه، للأسف، في هذه الدراسة لأنها مخصصة للبحث في الملامح المشخصة لولادة هذا الشعر ومراحل تطوره الأولى. مع هذا فإن الملامح الأساسية للقصيدة الجديدة، والتوجه الشعري لحركة الحداثة سيوضحان ويؤكدان نفسيهما داخل إطار تجمع «شعر»، الذي أسهم فيه كل من السياب وأدونيس. هذه الملامح، بالذات، هي ما سنحاول الكشف عنه في الفصول القادمة.

لقد تحققت المسيرة العراقية المجددة على نحو تدريجي، كما رأينا، وهي قد ابتدأت، أولاً، بتعديل الشكل العروضي للقصيدة، قبل أن تنعكس على مستوى المضمون والموقف الشعري.

وسرى فيما بعد ما هي طبيعة هذه المبادرة ونتائجها في عمل الرواد العراقيين وكذلك في إطار تجمع «شعر»، الذي سنسعى في هذا القسم إلى دراسة دوره الأساسي في حركة الحداثة، وكذلك محاولته في تزويد هذه الحركة بقواعد فكرية وفنية لحركة أدبية حقيقية. ينبغي أن نتوقف في البداية، ولو بسرعة وعلى نحو تخطيطي، عند صدق هذا التحويل الأولي وإنجازاه العام في لبنان، حتى تأسيس مجلة «شعر» وحلقتها عام ١٩٥٧.

منذ ولادة «البيت الحر» في عام ١٩٤٧، كانت كل من الملائكة والسياب والبياتي

٤٦- تراجع قصيدة «هرم المغني» وكذلك «قصائد من بدر شاكر السياب»، ص: ١٢٣، «ومنزلة الألقان» ص: ١٢٩.

٤٧- توفي السياب في أحد مستشفيات الكويت في ٢٤ كانون الأول ١٩٦٤، في سن السابعة والثلاثين، بعد مرحلة طويلة من المرض، أصاب الوهن، فيها، قواء العضوية والنفسية والإبداعية.

٤٨- أدونيس: مقدّمه لقصائد مختارة من بدر شاكر السياب ص: ٨٧، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧. نشرت في دمشق، في التاريخ المذكور، وأعيد نشرها في «أوراق في الريح» الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص: ٣٣.

قد ثبتوا أنفسهم كرواد لنوع شعري ومرحلة شعرية، حتى عام ١٩٥٤، حيث نشر ادونيس في مطلع هذا العام قصيدة عنوانها «الفراغ»، قارن أسعد زووق أهميتها للشعر العربي المعاصر بأهمية «الأرض الخراب»<sup>(٥١)</sup>، «للبيوت بالنسبة للشعر الأنغلو-سكسوني».

منذ ذلك الحين، بدأت الساحة الشعرية الطليعية تستقبل عدداً متعاظماً من الشعراء الشبان المتفاوتين في الأهمية والموهبة. وإلى جانب الرواد العراقيين الثلاثة ورفاقهم الأوائل، بتنا نتطلع إلى أسماء مثل صفاء الحيدري<sup>(٥٢)</sup>، وكاظم جواد<sup>(٥٣)</sup>، وسعدي يوسف<sup>(٥٤)</sup>، الذين سيضمّنون للحركة في العراق قدراً من الإنتصار، بحيث أصبحت أعمدة القصيدة عاجزة عن أن تنال في الأوساط الثقافية ما يتعدى تلك الأهمية والتبجيل اللذين يهبها المرء لبعض اللحظات التاريخية<sup>(٥٥)</sup>.

أما في سوريا فإن التعلق الشديد بفخامة الشعر الكلاسيكي، وازدهار القصيدة الرومانطيقية - الخطابية في مناخ من الغليان السياسي، قد شكلا عائقاً أمام الاندفاع في التجديد الشعري. وفيما عدا محمد الماغوط، الذي يشكل ظاهرة خاصة فإن عدداً قليلاً من شعراء الشبان، منهم نذير العظمة، وشوقي بغداد<sup>(٥٦)</sup> وفؤاد رفقة، قد اتبعوا ادونيس في مسيرته المجددة. ويمكن أن نلاحظ «السلطان» الشعري في سوريا لتلك الحقبة متقاسماً بين الفرسان القدامى للقصيدة التقليدية، كبدوى الجبل (١٩٠٣ - ) وعمر أبو ريشة (١٩٠٨ - ) وأنور العطار (١٩١٣ - ) وسليم الزكلي (١٩٠٣ - )... الخ، والفرسان الجدد النيو - تقليديين كنديم محمد (١٩١٥ - ) - وسليمان العيسى (١٩٢١ - ) وبديع حقي ومحمد الحريري (١٩٢٥ - )

٤٩- «الأسطورة في الشعر المعاصر» ص: ٦٥. وبالطبع، يجب التأكيد على الطابع النسي لهذه المقارنة، أي على الإطار المتواضع للشعر العربي في تلك الحقبة، والذي يبلغ فيما بعد مستوى متقدماً بشكل واضح، خصوصاً في عمل أدونيس. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، التمييز الذي يجب اعتباره بين «الفراغ الشرقي» لدى أدونيس و«الفراغ الغربي» لدى إيوت وقد ذكرت خالدة سعيد بهذا التمييز في كتاب يجمع محاولاتها النقدية، تحت عنوان «البحث عن الجذور» ص: ٣١.

٥٠- ولد في ١٩٢١، ونشر عدة مجاميع شعرية: «أوكار الليل» و«عبث» و«بابل».

٥١- ولد في ١٩٢٩. محام ومناضل يساري. بدأ تقليدياً، ثم اتجه نحو الشعر الحر. له مجموعة عنوانها «أغاني الحرية».

٥٢- شاعر ملتزم، يُعدّ من أفضل شعراء الجيل التالي للسياق والبياتي، في العراق. من مجموعاته «النجم والرماد» و«قصائد مرفوعة».

٥٣- راجع: «الشعر والشعراء في العراق» (١٩٥٨-١٩٠٠) لأحمد أبي سعد.

٥٤- ولد في ١٩٢٨ في سوريا. أستاذ للأدب العربي ومناضل يساري، اتبع مسيرة زميله العراقي البياتي في بضعة قصائد من الشعر الحر يلتقي فيها الحب بالنضال السياسي. يُراجع خصوصاً ديوانه «أكثر من قلب واحد» (١٩٥٥).

وعزيزة هارون واحد سليمان الأحمد وعبد الباسط الصوفي . إن الشعراء الآخرين  
الواضح التأثير بالتيار الرومانطيقي الميجري واللبناني - المصري ، وأدب الإتجاه المدعو  
بالرمزي لسعيد عقل ، قد ظلوا أوفياء للأشكال المروضة التقليدية ، وللتعبير الوصفي  
والانطباع المباشر والروح العاطفية ، الخطابية ، الغنائية - الذاتية للقصيد ما قبل -  
الحديثة . أما نزار قباني ، فإنه بعد أن طبع بتأثيره مرحلة هامة من التطور التعبيري ،  
وبعد أن ضمن لنفسه جهوراً واسعاً ، بدا وكأنه قد اكتفى بالمستوى التجديدي الذي  
بلغه ، والذي يضع عمله عند مستوى أدنى من الطموح الحدائي .  
وفي الأردن وفلسطين ، بدت فدوى طوقان<sup>(٥٥)</sup> مترددة في إتباع الموجة الجديدة ،  
وهذا ما ستعارض إليه سلمى الخضراء الجيوسي<sup>(٥٦)</sup> ، التي ساهمت في مجلة « شعر » إسهاماً  
جزئياً . وإذا كان الشاعر الفلسطيني الشاب المقيم في دمشق ، يوسف الخطيب<sup>(٥٧)</sup> سيجد  
الأشكال التقليدية أكثر ملاءمة لشعره الغنائي - الخطابي ، فإن شعراء آخرين من جيله ،  
كحيدر عيسى ومعين بيسو وعبد الرحيم عمر<sup>(٥٨)</sup> سيحققون تطوراً شكلياً في الأقل ،  
باتجاه الحدائث الشعرية .  
أما توفيق صايغ<sup>(٥٩)</sup> وجبرا ابراهيم جبرا<sup>(٦٠)</sup> ( أقام الأول في لبنان والثاني في

- ٥٥- ولدت في نابلس عام ١٩١٧ . من أشهر الوجوه النوية في الشعر العربي المعاصر . رومانطيقية أساساً  
( تراجم مجموعتها الأولى « وحدي مع الأيام » ١٩٥٥ ) غير أنها بدأت توفر الانطباع بالإقتراب من الحدائث  
الشعرية عبر تبنيها الحجر للبيت الحر في قصائد مجموعتها « وجدتها » ١٩٥٧ « وأعطينا حباً » ١٩٦٥  
( الطبعة الثانية ) . ويبدو نحوها نحو الشعر الحديث أكثر وضوحاً في نتائجها المتأخر : « أعام الباب المغلق »  
١٩٦٧ وخصوصاً : « الليل والفرسان » ١٩٦٩ .  
٥٦- ولدت في صفد بفلسطين . كانت في البدء أقل شهرة من فدوى طوقان ، ثم جلبت إليها الأنظار عبر قصائد  
نشرت في مجلتي « الآداب » و « شعر » وجعلتها في ديوانها : « العودة من النبع الحالم » عام ١٩٦٠ .  
٥٧- براج ديوانه : « عائدون » عام ١٩٥٩ .  
٥٨- إذا كان عيسى قد اكتفى بنشر قصائده بصورة متقطعة ومبصرة في الصحف والمجلات الأدبية ، فإن بيسو  
الذي نشر قصائده الكلاسيكية في مجموعة عنوانها ( المعركة ) ١٩٥٢ ، قد جمع قصائده الحرة في مجموعة  
« الأردن على الصليب » ١٩٥٧ ، و « فلسطين في القلب » ١٩٦٤ . وهو في اللحظة الحالية واحد من أشهر  
شعراء المقاومة الفلسطينية . أما عبد الرحيم عمر فقد جمع بعض قصائده في مجموعة عنوانها « أغنيات  
للصمت » .  
٥٩- ولد في فلسطين في ١٩٢٤ . بعد أن أنهى تعليمه الابتدائي والثانوي في القدس ، جاء ليقم مع عائلته في  
بيروت ، حيث شرع بدراسات جامعية أكملها في انكلترا . عمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة  
الأميركية ببيروت ، ثم في جامعتي كمبرج ولندن . أسس مجلة « حوار » عام ١٩٦٤ ، وكان رئيس تحريرها .  
ثم غادر لبنان بعد احتجاج المجلة ، ليدرس الأدب العربي في جامعة بير كلي ، حيث توفي في ١٩٧١ . خلف  
ثلاث مجموعات : « ثلاثون قصيدة » ١٩٥٤ « القصيدة لك » ١٩٦٠ « معلقة توفيق صايغ » ١٩٦٣ .  
٦٠- ولد في الناصرة ١٩٢٦ . أكمل تعليمه في فلسطين وانكلترا ثم اختار العراق للإقامة والعمل . رسام وروائي  
وقاص وقائد . نشر أعمالاً عديدة منها مجموعتا قصائد نثر : « تموز في المدينة » ١٩٥٩ و « المنار المخلوق »  
١٩٦٤ .

العراق) فيمثلان، لوحدهما، نمطاً خاصاً من النثر العربي يعتبره البعض بمثابة المذاق الأول لما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث. غير أن قيمة هذا الشعر، وتصنيفه، يجب أن يُصار إلى تفحصهما على ضوء التصورات التي ستقترحها حركة الحداثة فيما بعد.

وقد اصطدمت حركة الشعر الحديث في مصر والسودان بمقاومة أشد مما كان عليه الأمر في سوريا. فقد كان الملكوت النبو - تقليدي تحت سيادة عباس محمود العقاد يواصل فرض نفسه ويبدو عصياً على الزحزحة. ومع هذا فإن شباناً شديدي التصميم كصلاح عبد الصبور<sup>(٦١)</sup> وواحد عبد المعطي حجازي<sup>(٦٢)</sup> ومحمد الفيتوري<sup>(٦٣)</sup> ومحي الدين فارس<sup>(٦٤)</sup> ومجاهد عبد المنعم مجاهد<sup>(٦٥)</sup>، قد أثبتوا قدراً كبيراً من الشجاعة والجرأة، من أجل إيصال أصواتهم، وتكوين جمهور يقيم تجاربهم الشعرية. وفي النهاية، وقبل أن نعمد إلى إستحضار الوضع الشعري في لبنان لحظة ظهور مجلة «شعر»، نذكر بأنه لم تكن قد ظهرت، حتى تلك اللحظة، أية فاعلية جدية في الترجمة الحدائي، في بقية أقطار العالم العربي، أي في أقطار شبه الجزيرة العربية والمغرب العربي.

لقد كان لبنان، منذ فجر النهضة، حامل مشعل التجديد الشعري، سواء عبر نتاج شعرائه الذين واصلوا حياتهم فيه، أو الذين اختاروا مصر للإقامة أو النازحين منهم إلى أميركا (شعراء المهجر).

ولكن الشعراء اللبنانيين وجدوا أنفسهم في عام ١٩٥٧ - وسط دهشتهم أنفسهم - وقد تجاوزتهم الموجة الجديدة في العراق وسوريا ومصر. وأثناء هذه المرحلة المهمة من تاريخ الشعر المعاصر في لبنان، كان سعيد عقل لا يزال يحتل مقدمة المشهد الشعري،

٦١- ولد في ١٩٣١، وكان رائد الجيل الحدائي الأول في مصر، تراجع مجاميعه «الناس في بلادي» ١٩٥٧، و«أقول لكم» ١٩٦١، و«أحلام الفارس القديم» ١٩٦٤. وقد بلغ في مساهمته الشعرية: «عاسة الحلاج» ١٩٦٦ منزلة أكيدة في النضج الشعري والإقتدار التقني.

٦٢- ولد في مصر ١٩٣٥. من أول رفاق عبد الصبور. نشر مجاميع عديدة منها: «علبة بلا قلب» ١٩٥٩ و«لم يبق إلا الاعتراف».

٦٣- ولد في الاسكندرية عام ١٩٣٠، من أصل مصري - سوداني ومن جد أسود. يربط في شعره بين النضال العربي ونضال أفريقيا والسود من أجل التحرر. تراجع مجاميعه «أغاني أفريقيا» ١٩٥٥ و«هاشق من أفريقيا» ١٩٦٥ «تذكروني يا أفريقيا» ١٩٦٦. وبعد أن حقق تطوراً جيداً في الرؤيا الشعرية والاكتال التعبيري الذي تشهد عليه مجاميع متعددة، بات يشكل اليوم واحداً من أهم الوجوه في الشعر العربي المعاصر.

٦٤- ولد في ١٩٣٢، وهو، إلى جانب جبلي عبد الرحمن، من أوائل شعراء الجيل الجديد في السودان. تراجع

مجموعته الأولى «الطين والأظافر» ١٩٥٧  
٦٥- تراجع مجموعته «أغنيات مصرية» ١٩٥٨.

بين جبهة من الشعراء النبو - تقليديين، المنحدرين من مدارس واتجاهات عديدة، والذين كان صيتهم قد ذاع في أنحاء العالم العربي. ويمكن أن نذكر، على سبيل التمثيل: امين نخلة (١٩٠١ - )، صلاح لبكي (١٩٠٦ - ١٩٥٥)، شفيق المعلوف (١٩٠٥ - )، بولص سلامة (١٩٠٢ - ) ويوسف غصوب (١٨٩٣ - )، بالإضافة إلى نفر آخر من «شيوخ» القصيدة التقليدية، كانوا قد انسحبوا إلى حد ما، من المشهد أمثال: ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - )، بشارة الخوري (١٨٩٠ - )، ورشيد سليم الخوري (١٨٨٧ - ) الملقب بالشاعر القروي. وقد شهد هذا العام رحيل ايليا أبي ماضي (١٨٩٠ - ١٩٥٧) الذي كان واحداً من أهم شعراء المهجر.

وسنحاول في الصفحات التالية أن نقدم، من خلال منظور الشاعر يوسف الخال، مميزات هذا الشعر «المتأخر»، الذي يمثل هؤلاء الشعراء المختلفون والموقع الذي يحتله بالقياس إلى «الحداثة» الشعرية. لكن سيكون مجدياً قبل ذلك - وبغية التعرف ملياً على الإطار الخاص الذي ولدت وسطه مجلة «شعر» - أن نشير إلى بعض الظواهر الخاصة بالوضع الشعري في لبنان.

١- كانت دفعة كبيرة من الشعراء الشباب المطبوعين بتأثير سعيد عقل، قد حققت ظهورها حديثاً في الحياة الأدبية. ونجد بينهم: جورج رجّي، وجورج غانم وشوقي أبي شقرا وجوزيف نجيم وجميع أعضاء «الثريا» التي لم يكن تاريخ تأسيسها نفسه (١٩٥٧) مجرداً من الدلالة.

وسيحاول عدد من هؤلاء الشعراء - بنحو يتفاوت من الحماس - أن يتطور باتجاه الحركة الحديثة.

٢- كما كانت موجة عارمة من النثر الشعري، المكتوب تحت تأثير نتاج جبران وامين الريحاني رمي زبادة، والذي أعاد فؤاد سليمان<sup>(٦٦)</sup> ثم محمد يوسف حود وآخرون طريقه قبل سنوات عديدة، قد تجلّت تحت أقلام العديد من الكتاب، كنيقولا قربان وادفيك شيبوب وفؤاد حداد وثريا ملحس وعبد الله قبرصي وهزري حاماتي وانسي الحاج. هذه الظاهرة ذاتها ستصبح نواة «قصيدة النثر» التي ستبناها مجلة «شعر» مشيرة، بذلك، عاصفة شديدة من المساجلات.

٦٦- نجد في العمل النثري لفؤاد سليمان امتداداً للنفس الجبراني، قطعه رحيل الشاعر المبكر للأسف. وهو لم يعبر عن نفسه إلا في قطع من النثر الشعري نشرت شتاتاً في الصحف والمجلات اللبنانية، ثم جمعا في مجموعتين «نحويات» ١٩٦٢ و«صباح الخير». تراجع أيضاً، مجموعته الشعرية: «درب القمر» ١٩٥٢.



٣- منذ زمن طويل، كان لبنان، وبقية الأقطار العربية قد ألقت إلى وجود الشعر « العامي » (الزجل)<sup>(٦٧)</sup>. إن هذا الشعر المكتوب بالعربية المحكية ظل يحتل مكانة متواضعة إلى جانب الشعر « الكلاسيكي »، ولم يستطع أن يحظى بقبول الأوساط الأدبية. ولكن بالتوازي مع نمو الحس القطري من جهة (هذا الحس الذي بلغ لدى شريحة من السكان حد المطالبة بقومية لبنانية)، ومع موجة التجديد الشعري الصاعدة التي كانت تنطوي على بواهر لرفض التراث « الكلاسيكي »، من جهة ثانية، شهد هذا الضرب من الشعر، (الذي لا يشكل، غالباً، إلا نظماً لأقوال عادية مجردة من القوام الشعري)، شهد ازدهاراً مفاجئاً، وعرف تقديراً متعاضداً لدى القراء، بفضل المواهب الشعرية المتفوقة لبعض كتابه، كعبد الله غانم وميشيل طراد وغايي حداد والآخرين رحباني. كما أن المكانة الكبيرة التي يتمتع بها سعيد عقل جعلت إسهامه في كتابة الشعر العامي يكسب هذا الشعر ثقلاً وبهيته له تقبل الجمهور.

لكن بالرغم من هذا، ولدواعٍ متعلقة بالتقييم الأدبي أو الانتصار للغة الكلاسيكية، لم تجرؤ أية مجلة قيمة على أن تتبنى، نهائياً، هذه القصيدة العامية، التي كانت تعتبر حتى ذلك الوقت، ورغم كل شيء قصيدةً عمومية (بالمعنى المبثذل للكلمة) وغير جذيرة حتى بتسمية الشعر. وقد تم تأويل محاولة سعيد عقل في الكتابة بهذا النمط الشعري على أنه واحدة من نزواته الأدبية، أو صورة عن شوفيئته اللبنانية، باعتبار أن اللغة الكلاسيكية تمثل رمزاً للوحدة لدى الكثير من العرب. وستشكل هذه واحدة من المشكلات الرهيبة التي ستواجهها مجلة « شعر » دون أن تتمكن من اجتيازها.

٤- باستثناء حالة خليل حاوي<sup>(٦٨)</sup> الفريدة، تمكن الإشارة إلى غياب كامل في لبنان لكل « شعر حديث ». ليس، فقط، كما ستحدده حركة « شعر »، وإنما حتى تحت أشكاله الأولية المتمثلة بالتحويل العروضي الذي تمّ الشروع به لعشر سنوات خلت.

لكن، إذا كان الشعراء اللبنانيون قد تأخروا عن حركة الحداثة، فإن نشر العمل التجريبي الطبيعي لجميع الأقطار العربية قد تحقق وتمركز، في المجلات اللبنانية. إننا

٦٧- إن هذا الشعر ينتشر في كل أقطار العالم العربي، دون أن يتمتع بماله من أهمية في لبنان ومصر. يراجع: « الشعر العامي التقليدي المعنى في الشرق الأدنى » لبيمون جارجي ج ١.

٦٨- لفت خليل حاوي الأنظار إليه، عبر نشره قصائده المحدث، في المضمون كما في الشكل التعبيري، في مجلة « الآداب » اللبنانية. تلك القصائد التي تشكل « أغاني » مجموعته الأولى « نهو الوهاد » ١٩٥٧. وقد مكن التوزيع الواسع لمجلة الآداب في الوطن العربي هذا الشاعر الطليعي اللبناني الأول من أن ينال اعتراف القراء به، وبسرعة، كواحد من أبرز رواد الشعر الجديد الأساسيين إلى جانب وفاقه العراقيين.

نتعرف هنا، على الفضل الكبير الذي أسدته إلى الجيل الجديد كل من مجلتي «الأديب» و«الآداب». بل أنّ الأخيرة هي التي لعبت، قبل نشوء مجلة «شعر»، الدور الأساسي في نشر بدايات حركة الحداثة، دون أن تصبح مع ذلك، منبر الحداثة الشعرية بشكل خاص<sup>(١١)</sup>.

ولقد إضطلعت مجلة «شعر» بهذه المهمة. فخارجاً عن كل اعتبار ايديولوجي أو سياسي، ستندفع هذه المجلة إلى الإعداد لعصر شعري جديد، ليس في لبنان فحسب، وإنما في العالم العربي بأكمله.

---

٦٩- إذا كنا نذكر بروح «التكامل» السياسي والأيديولوجي لمجلة الآداب في تلك الحقبة، الروح التي قادتها إلى اغلاق صفحاتها في وجه شعراء وكتاب الطليعة الذين لا ينضوون تحت لواء اختيارها «القومي العربي»، والإنجاز، بذلك، إلى موقع معادٍ تماماً لمجلة «شعر»، يجب أن نقر للآداب بفضل استقبالها، بالإضافة إلى الإنتاج الشعري الحديث، العديد من المقالات والدراسات التي كانت تدافع عن القصيدة الجديدة، بنحو متفاوت الذكاء. ولنذكر بهذا الخصوص بعدها الخاص بالشعر الحديث، الصادر في كانون الثاني ١٩٥٥.

### تطور حركة التحديث وتوجهاتها تجمع شعري بلبنان

#### ١- تأسيس التجمع : مجلته وندوته الشعرية

بعد إقامة طويلة في الولايات المتحدة، عاد يوسف الخال، وهو شاعر لبناني من أصل سوري، إلى بيروت، مسكوناً بفكرة تجديد الشعر العربي. فقام، عام ١٩٥٦، باتصالات عديدة مع العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة. غير أن هذه الاتصالات لم تسفر عن نتائج مهمة، في وضع شعري كهذا الذي حاولنا وصفه منذ قليل، بلبنان. فالتعاطف الذي لقيه الخال في بعض الأوساط الأدبية، وخصوصاً لدى أنصار النثر الشعري والقصيدة المكتوبة بالعربية المحكية - هذين النوعين اللذين ستفتح لهما حركة «شعر» أبوابها بلا تحفظ<sup>(١)</sup> - لم يكن كافياً لتأسيس حركة تتمتع بالضخامة المرجوة أو لضمان استمرارها فيما بعد.

وهكذا، فباستثناء خليل حاوي<sup>(٢)</sup>، وهو الشاعر اللبناني الطليعي الوحيد يومذاك، فإن جهود يوسف الخال قد اتجهت في جانب كبير منها، صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين، الذين كان توجههم التحديثي قد سبق وتكشف في نتائجهم الشعري.

وتوافقت جهود يوسف الخال في هذا الاتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان وعلى رأسهم أدونيس الذي سيصبح العمود الآخر الأساسي في الحركة.

يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي. نذير عظمة: هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشباب: كأسعد زرور وأنسي الحاج وخالدة سعيد<sup>(٣)</sup>.

١- نقرأ في العدد الأول من مجلة «شعر» قصيدة بالعربية المحكية لميشيل طراد، ونصوصاً من النثر الشعري لأبيب أديب وإدفيك شبيب وآخرين.

٢- بعد أن أسهم خليل حاوي، بصورة فاعلة، في تأسيس التجمع، عاد وانسحب منه بعد فترة وجيزة لدواع شخصية.

٣- ولدت خالدة سعيدة فترة من الوقت، مقالاتها باسم مستعار هو: خزامى صبري (الأعداد ١٢، ١٣، ١٤، ١٥) من المجلة.

وأعلن التجمع عن تأسيس مجلة فصلية موجهة، بصورة حصرية، لخدمة قضية الشعر والدفاع عنها؛ وحلت المجلة، بالفعل، تسمية «شعر» وأصبح يوسف الخال نفسه رئيساً لتحريرها. وقد صدر عددها الأول في كانون الثاني عام ١٩٥٧.

ومن أجل تحريك الحياة الأدبية، وبث تيار شعري جديد، أعلن التجمع عن اجتماعات أسبوعية (تتعدّد مساء كل يوم خميس) وتكون مفتوحة لكل من تهمه مسألة الشعر. وقد دعيت هذه الاجتماعات بـ «ندوة مجلة شعر» أو «خميس شعر»<sup>(١)</sup>. وهكذا كوّن التجمع لنفسه إلى جانب المجلة، وسيلة اتصال ثانية أفصحت عن فاعليتها الفائقة، من زوايا عديدة.

وقبل التاريخ المحدد لصدر المجلة، بفترة، قام التجمع بدعوة الأوساط الأدبية في مختلف الأقطار العربية إلى المشاركة. وكما كان متوقعاً، فقد جاءت الردود الإيجابية والمشجعة من الجيل الشعري الجديد سواء في العراق، أو في سوريا، أو في الأردن. ولدواعٍ سياسية<sup>(٢)</sup>، لن يسهم الشعراء المصريون الشبان في نشاط المجلة إلا لاحقاً. غير أن أديبين كبشرف فارس وإبراهيم شكرالله، اللذين كانا شديدي الإخلاص للاستقلالية الأدبية، لم يتوقفا عند مثل هذه الدواعي.

هكذا، منذ العدد الأول، بدأت المجلة تتلقى بغزارة، قصائد ومقالات نقدية وسائلاً دعم موقعة بأسماء: نازك الملائكة، وسعدي يوسف، وبدشاشك السياب، وبلند الحيدري، وجبرا إبراهيم جبرا، وموسى النقيدي، ورزوق فرج رزوق (العراق)، وفدوى طوقان، وسمي الجبوسي (الأردن)، ونزار قباني، وفؤاد رفقه وخالدة سعيد<sup>(٣)</sup> (سوريا).

توصل التجمع بفضل حيويته الفائقة، إلى أن ينال دعم عدد من الكتاب والنقاد

٤- انعقدت هذه الاجتماعات، أثناء السنة الأولى، في صالة فندق «بلازا»، Plaza، ثم في أثناء قسم كبير من السنة التالية، في إحدى قاعات نادي خريجي الجامعة الأميركية ببيروت. بعد هذا قرر التجمع تعديل صيغة اجتماعاته، بحيث لم يعد يُسمح بحضورها إلا لأعضاء التجمع ومدعوّتهم، بغية تداول مسائل محددة. وابتداءً من ذلك، كانت الاجتماعات تعقد في منزل يوسف الخال.

٥- تنطلق هذه الدواعي بالإتحاد الفكري والسياسي للمشاركين الأساسيين في الحركة، الذين كان أغلبهم أعضاء في الحزب السوري القومي الإجتماعي. وكان أدونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وشعراء آخرون، من أعضاء الحزب، قد انتجوا إلى لبنان، تحت ملاحقة السلطات القريبة من عبدالناصر في سوريا. وكان يوسف الخال و خليل حاوي، معروفين، هما أيضاً، بانتمائهما السابق إلى هذا الحزب، الذي بقي تأثيره الثقافي والأدبي - لكن ليس السياسي - واضحاً في أوهامها الشعرية.

٦- تراجع الملاحظة الواردة في الصفحات السابقة بخصوص الكتابة.

شديدي الأهمية في لبنان، كرنيه حيشي، وماجد فخري، وانطوان غطاس كرم، وإلى أن يجذب إليه عدداً من الشعراء اللبنانيين الشباب، كان من بينهم جورج غانم وشوقي أبي شقرا .

بعد هذا، تجدر الإشارة إلى أن فاعليات « شعر » قد لقيت تدشينها ببيان شعري ليوسف الخال قام بقراءته في الندوة اللبنانية في ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧<sup>(٧)</sup>.

إن هذا البيان الذي يهاجم، بشكل أساسي، هجوماً عنيفاً الوضعية الشعرية في لبنان، قد أثار الكثير من اللغط وردود الأفعال التي كانت في غالبيتها غاضبة ومناوئة .

في هذا الوسط الذي يلتقي فيه الاستنكار والتشجيع، ستشق حركة « شعر » طريقها، بحثاً عن شعر جديد، وتصويراً شعري جديد .

### بيان يوسف الخال

منذ البدء، وبصورة علنية، هدفت حركة « شعر » إلى أن تقوم بمهمة تتمثل في نقد الشعر العربي المعاصر وإعادة تقييمه وأن تقدم ليس عملاً شعرياً « بديلاً » فحسب، وإنما، كذلك، أسساً وقواعد يجب الإنطلاق منها في النقد وبناء الصورة الجديدة .

وعلى الرغم من أن هذا الموقف لم ينزع، في البدء، إلى أن يشكل مذهباً، أو أن يطرح نفسه في قواعد ثابتة، ومن أنه لم يتجاوز - بالنتيجة - مستوى المشكلات العمومية فإن الحركة كانت تدرك مع ذلك، أنه من أجل الحكم والإدانة أو القبول، كان يلزمها حد أدنى من المبادئ والمعايير التي يمكن الإنطلاق منها في العمل .

ومن أجل استخلاص هذه المبادئ والمعايير، سيتوجب علينا أن نتفحص مجموع منشورات التجمع ومختلف المحاضرات والمقابلات والتصريحات التي ألقى بها أعضاؤه خارج المجلة، وكذلك المؤلفات التي صدرت عنه .

مع هذا فإن بيان يوسف الخال، الذي يشكل الفعل الإفتتاحي للحركة، يبدو لنا متمتعاً بأهمية خاصة، ما دام يمثل الوثيقة الأولى في الطور الأول من نشاط التجمع، والمرجع الأولي لتصويراته المحددة .

ومع هذا، فإن بيان يوسف الخال، الذي يعيد إلى الأذهان، بصورة محتمة بيانات

٧- محاضرات الندوة اللبنانية، العدد (٥) ١٩٥٧ .

أندريه برتون A. Breton لم يكن ليبحت إلا في مسائل عامة. فتحت عنوان «مستقبل الشعر في لبنان»<sup>(٨)</sup>، وفي حدود نص بشائي عشرة صفحة، يمر المؤلف بسرعة على تطور الشعر في هذا القطر منذ فجر النهضة إلى أيامنا، وهو يلج بصوّة خاصة على الوضع الشعري في عام ١٩٥٧، في ضوء ما دعاه هو بـ «روح العصر» وبالمقارنة مع الإنجازات الشعرية ليس في الغرب فحسب، وإنما كذلك في باقي الأقطار العربية. ثم في النهاية، يختم الشاعر بيانه بإقتراح قواعد يراها ضرورية من أجل ولادة شعر تجريبي طليعي في لبنان.

ما هي إذن، الأحكام التي يطرحها بيان يوسف الخال؟ إنه يشير إلى أن الفترة التي سبقت الحرب الكونية الأولى كانت فترة انحطاط للشعر. فمع ناصيف البازجي (توفي عام ١٨٧١) ومعاصريه<sup>(٩)</sup>، كنا بازاء كلام موزون ومقفى، يتميز بالثرية والاتباع والولع باللعب على الكلمات والتزيين البلاغي<sup>(١٠)</sup>.

وبعد الحرب الأولى، ومع أديب مظهر وطانيوس عبده ونجيب حداد ومارون وسلم النقاش، دخل الشعر اللبناني في مرحلة جديدة هي: «المرحلة الرومانطيقية» التي لا تزال قائمة اليوم. وهكذا، فبالنسبة للخال، إنما تنبسط الخلفية الرومانطيقية على كامل النتائج الشعري ما بين الحربين، وكذلك على نتاج ما بعد الحرب، حتى عام ١٩٥٧، وسواء كانت رومانسية خالصة كما نرى لدى أبي شبكة، أو مشوبة بالامتنالية التقليدية كما تظهر عند خليل مطران وبشارة الخوري، أو بالغنائية كما نرى لدى جبران ونعيمة، وشفيق وفوزي المعلوف، أو بالرمزية الفرنسية للقرن التاسع عشر كما تبدو لدى أديب مظهر ويوسف غصوب وصلاح لبكي وسعيد عقل وميشيل طراد، أو بالنيوكلاسيكية كما تتجلى لدى أمين نخلة ورفيق المعلوف، أو حتى بالسوريالية كما تتمثل لدى ألبير أديب، فإن هذه الرومانسية تظل تتميز وفقاً له، بالتعبير التجريدي عن الأفكار والأحاسيس، وبوصف مشاعر الروح بأسلوب حكاوي قائم على تمجيد الماضي والافتتان بالطبيعة، وبالمواقف الخطابية، والمأساوية والمؤثرة.

إن هذه الرومانطيقية التي تبطن أشكالاً قديمة أو جديدة، والتي لم تكن - كما يذكر المؤلف - رداً على حاجات إنسانية في وضعية إجتماعية وروحية معينة، كانت تلتقي في

٨- نحصر الإشارة إلى أن البيان لا يبحث إلا الوضع الشعري في لبنان، وأنه لا يتطرق إلى التقدم الذي حققه الشعراء المراقبون والسوريون المعاصرون إلا على سبيل المقارنة.

٩- بطرح كاتب البيان الأسماء التالية: بطرس كرامي، ونقولا الصايغ، والباس أده، ونيقولا الترك.

١٠- نظراً إلى قصر البيان (١٨ صفحة لا أكثر) لن يشير المؤلف إلى رقم الصفحات المستشهد بمقاطع منها هنا.

النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض البهارج الإضافية المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم.

كل هذا سيقود الخال إلى القول إن الشعر الحالي في لبنان ليس حديثاً إلا بالمعنى الزمني للكلمة. فهو متأخر بالقياس إلى الشعر الأوروبي، ومقلد بالقياس إلى التراث الشعري العربي. وفوق هذا، إن بإمكاننا أن نجد لدى الأقدمين من شعرائنا، من الجدة، أكثر مما نجد لدى بعض من كبار شعرائنا الحاليين.

ولكي يوضح كيف كان الشعر في لبنان، مقلداً للتراث من جهة، ومتأخراً عن شعر القرن العشرين من جهة ثانية، أي شعراً «غير حديث»<sup>(١١)</sup> في نهاية الأمر، لجأ الخال إلى تحليل القصيدة المعاصرة: وقد أخذ كنموذج لتحليله «رندل» الشهيرة لسعيد عقل، الذي عدة الخال أقل زملائه إمتثالاً أو تقليداً، فتوصل إلى الخلاصة التالية:

«إن الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر. إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والثقافية لم يجر عليها أي تعديل، الأغراض الشعرية القديمة، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية وعتيقة».

وفي نظر يوسف الخال، ليس هذا الجمود إلا النتيجة الطبيعية لكون: «العقل في لبنان، وبالتالي الحياة اللبنانية - لم يتغيرا إلا في الظاهر. أي أنها لم يتغيرا جوهرأ بقدر كافٍ لبعث نظرة جديدة تتخذ في الفن أشكالاً جديدة».

وهو يرى أنه: «ما دام العقل في لبنان غارقاً بعد في الرومانسية الوجدانية والعاطفية والطبيعية، قابلاً في ظلام الشكلية والبدائية والإنطوائية والباطنية، خائفاً واجفاً من مجاهدة نفسه وإتحاذ قدره الحاسم في ما كان وما هو عليه وما ينبغي أن يكون - ما دام العقل في لبنان هكذا، فمن العبث الادعاء بأن له شعراً حديثاً بالقياس إلى تراثه الشعري»

١١ - من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة بالخلط الحاصل بين «الحديث» و«المعاصر». فالشعر العربي المعاصر يشمل في الوقت نفسه، بالطبع، النتاج التقليدي، والآخر الحديث، أو المحدث للطبقة. يراجع مدخل المؤلف الحالي.

القديم»<sup>(١٢)</sup>.  
إننا نجد هنا المعيار الذي بموجبه يحكم يوسف الخال على الشعر اللبناني بأنه «متأخر  
عن روح العصر». وهذا ما يقودنا إلى ملاحظة رغبته ليس في تغيير الشعر فحسب،  
وإنما، قبل ذلك، تغيير الحياة والعقل.

لكن في النهاية، ما «روح العصر» التي يريد مؤسس حركة «شعر» بثها في الحياة  
اللبنانية والعربية؟

إنها في رأيه، «الروح العلمية» التي غيرت نظر الإنسان إلى العالم، بعد أن غيرَ هو  
موضعه فيه. فالعالم لم يعد نظاماً مغلقاً وجامداً، وإنما نظاماً دافئاً يتطور.  
إذ لم يعد موقف الإنسان في الكون قائماً على الخضوع والقبولية السالبة، وإنما على  
الثقة العالية (بالنفس) وعلى الاكتشاف والخلق. وبالمقابل، ففي عالم الاكتشاف والخلق  
هذا، يجد الإنسان نفسه مهتداً في حريته بالانقلابات التقنية والإقتصادية والإجتماعية،  
وفي وجوده نفسه بخاطر الحرب. من هنا ينبع «الحصار» الكبير، والنضال الذي يرتبط به  
مصر هذه الحضارة التي «تشهد على موت الإنسان، شهادة القرن التاسع عشر على موت  
الإله».

وبعد استحضار امتداحي، وجيز، للمحاولات التجريبية للشعراء العراقيين  
والسوريين، الذين انخرطوا في المسيرة الشعرية الحديثة، انتهى المحاضر إلى القول بأن  
مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس التالية:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه - أي  
بعقله وقلبه معاً.

ثانياً: استخدام الصورة الحية - من وصفية أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم  
التشبيه، والاستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر  
كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى  
المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثاً: ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة  
مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس

١٢- رما نوجب التذكير بأن يوسف الخال يرى في الأدب والفن «تعبيراً عن الحياة»، التي هي «وليدة العقل».



للأوزان التقليدية أية قداسة .

خامساً: الاعتقاد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجزء العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي .

سادساً: الإنسان - في المله وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حريته وعبوديته ، حقايقه وعظمته ، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يابها لها الشعر الخالد العظيم .

سابعاً: وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسابرة أو تردد .

ثامناً: الغوص إلى أعماق التراث الروحي - العقلي الأوروبي ، وفهمه وكونه ، والتفاعل معه .

تاسعاً: الاستفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم . فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الإنكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي .

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة . فالشعب مورد حياة لا تنضب ، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة .

إن نقاط الإنطلاق هذه تكشف ، كما هو واضح ، عن نية في وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي . ومهما يكن ، فإننا سنشكل القاعدة الفكرية الأولى لحركة « شعر » في مرحلتها الأولى . وطوال هذا الطور الذي يمتد من شهر كانون الثاني ١٩٥٧ حتى نيسان ١٩٥٨ ، وفيما عدا البيان المذكور ، ستكون الكتابات المباشرة للأعضاء المؤسسين حول الموقف الشعري للحركة محدودة في الحقيقة . فقد كانت تتخذ صيغة افتتاحيات للمجلة ، وحواراتٍ معقودة للمصحف اللبنانية ، وعروضٍ لمناقشات « خيس شعر » - يتم نشرها في المجلة ذاتها أو في الصفحة الأدبية للنهار - ، أو ، في النهاية صيغة تعليقات خاطفة على النشاط الشعري في زاوية « أخبار وقضايا » ، كان محررها يحرص فيها على بث وجهات نظر الحركة والتركيز على أطروحاتها الرئيسية .

وما دعواته بـ « الكتابات المباشرة » للأعضاء المؤسسين لا يتضمن بالطبع المقالات النقدية أو الدراسات في الشعر ، التي كان يكتبها عدد من الكتاب الهامين من بين المتعاطفين مع التجمع ، والتي كانت تأتي لتدعم توجهه الأدبي . نذكر ، هنا بأسماء هامة

ك: رنية حبشي<sup>(١٢)</sup> وماجد فخري<sup>(١٤)</sup> وانطوان غطاس كرم<sup>(١٥)</sup> وخيري الضامن<sup>(١٦)</sup>.  
ويجب أن نذكر أيضاً، بوسيلتين أخريين غير مباشرتين كان التجمع يطرح عبرهما بعضاً  
من جوانب تصوره الشعري:

١- نقد المجاميع الشعرية الصادرة في مختلف أقطار العالم العربي. ولم يكن هذا النقد  
مكتوباً من قبل نقاد التجمع الشبان وحدهم، وإنما من قبل الشعراء أنفسهم أيضاً.  
وبالرغم من التباعد وانعدام التجانس اللذين كانا يحكما هذه المحاولات النقدية التي  
كانت قد شرعت للتو بالبحث عن طرائق حديثة، فإنها قد أسهمت بشكل واسع في  
التوسط بين أعمال الطلبة الشعرية وجوهر القراء وفي إيضاح العديد من مفردات  
القاموس الجديد للحركة<sup>(١٧)</sup>.

٢- تقديم الشعراء الأجانب من مختلف بلدان العالم. فقد كان القارئ يجد، عادة  
بالإضافة إلى ترجمة نصوص للشاعر، دراسة على درجة من العمق، لعمله وشخصيته  
الشعرية<sup>(١٨)</sup>. وبالطبع فقد كان الإهتمام بتعريف الانتاج الشعري العالمي في الأساط  
الأدبية العربية يلتقي مع ارادة الأمانة عن النماذج الأصلية للشعر الحديث، التي يجب  
أن يستلهمها الشعراء العرب. وهذا ما قاله يوسف الخال نفسه، في بيانه، بوضوح،

- 
- ١٣- انظر مقالته «الشعر في معركة الوجود» (شعر - العدد ١ - ص ٨٨) والتي أعيد نشرها في المؤلف الجامعي  
الذي أصدره الحركة بالشنوان نفسه وكذلك: نظرات في الشعر (شعر - العدد ٤ - ص ٩٠)  
١٤- أنظر مقالاته «مادة الشعر» (شعر - العدد ٣ - ص ٨٦) وتحليل مجموعة «نهر الرماد» لخليل حادي (شعر  
العدد ٣ - ص ٩٣) وللمجموعة أدونيس «أوراق في الريح» (شعر - العدد ٧ - ص ٧٠).  
١٥- أنظر تحليله لمجموعة «قصائد» لنزار قباني (شعر - العدد ١ - ص ٩٦).  
١٦- أنظر مقالته «اقتعال الموضوع في الشعر» (شعر - العدد ٦ - ص ١١٠).  
١٧- نذير العظمة: (العدد ٤ ص ١٩٧)، يوسف الخال (العدد ٤ ص ١٠٩)، جبرا ابراهيم جبرا (العدد ٧ - ص ٨  
ص ٥٧)، نازك الملائكة (العدد ٦ ص ٩٨)، وشوقي أبي شقرا (العدد ٧ - ص ٦٨)  
١٨- خوان رامون خبثيت وازاباوند (العدد ١ ص ٦٥، ٧٣)، إليوت وايف بونفوا (العدد ٢ ص ٥١،  
٦٧)، إديث ستويل ورنه شار (العدد ٣ ص ٦٩، ٧٣)، سان جون بيرس (العدد ٤ ص ٣٨)، بول  
كلوديل (العدد ٦ ص ٤٩)، والت ويتان (العدد ٧ - ص ١٤٤)، حول سوربيل وجاك بريعر (العدد  
٩ ص ٤٨، ٦٧)، راسو وبيس (العدد ١١ ص ٣٢، ٥٩)، بول فاليري (العدد ١٢ ص ٧٥)، بيير  
جان جوف (العدد ١٥ ص ٧٠)، أنطونان آرتو (العدد ١٦ ص ٦٩)، بيير همانويل وآلان حولفروا  
(العدد ١٧ ص ١٢، ١٩٢)، ترستان تزارا وفديريكو غارسيا لوركا (العدد ١٨ ص ٦٠، ١٠٨)،  
هنري ميشو وماتين بارغ (العدد ١٨ ص ٢٤، ٥٨)، أوكتايفي ماز روبريوتو جاف وأوغستو لوبيل واندرية  
بريتون (العدد ٢٤ ص ٤٨، ٦٥، ٧٠، ٧٢)، بيير ريمردي وإي. إي كمنجر (العدد ٢٥ ص ٤٢،  
٧٨)، بول اليوار (العدد ٢٧ ص: ٢٥٢)، ابولييز (العدد ٢٩ - ص ٣٠)، أراغون وأودن (العدد  
٣١ - ص: ١٠٥، ١١٠).

حين أؤكد على ضرورة الإفادة من تجربة شعراء العالم، وعمد إلى المقارنة بين قصيدتين، الأولى لسعيد عقل والثانية لروبنسن جيفرس<sup>(١٩)</sup>.

ومها يكن من طبيعة هذه المرحلة، التي وصفتها المجلة بأنها كانت «تجريبية وغميضية»<sup>(٢٠)</sup>، فإنها كانت مطبوعة بغفوة من النشاطات المتحمسة، وبانطلاقة ظافرة للقصيدة الجديدة. وقد تمثل نجاحها الأول بالاهتمام الذي لقيته في جميع الأوساط، وبالاسهام المباشر أو غير المباشر لشعراء كبار، خصوصاً من العراق والاردن، كنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وفدوى طوقان. وكان هؤلاء وسواهم، قد عدوا أعضاء في التجمع «بالممارسة»<sup>(٢١)</sup>.

وقد أكتفى تجمع «شعر» طوال هذه الفترة بمعالجة الشعر عند مستوى العموميات والاستحضارات الجزئية السريعة، غالباً، أو المترددة. وإلى هذه النقطة السالبة، التي طبعت المرحلة الأولى، يمكن أن نضيف الاختلاط وانعدام التماسك اللذين كانا يسودان كتابات أعضاء التجمع. والتي كانت تتركز إما على طبيعة الحركة ومعطياتها الأساسية، وإما على مداها وأبعادها التطبيقية.

ومع هذا، فقد كان يبدو الاتفاق الكلي قائماً على تفجير الشكل الشعري التقليدي، وتوجيه البحث صوب أشكال ابداعية جديدة. وبدا هنا أنّ الحركة تضع طاقاتها كلها في الحملة الدفاعية عن القصيدة الحرة التي كانت قد انتشرت في العالم العربي من قبل، للدفاع عن حرية تعديل الصيغ العروضية التقليدية (الإيقاع والقافية وبنية القصيدة).

مؤكد أنه لم يكن جميع أفراد التجمع يتمتعون بوجهة النظر ذاتها. وإن عقداً للمبادئ، يشمل كامل التجمع، أو يجعل منه كلاً ملتحماً، لم يكن قد تم التفكير به إطلاقاً. بل إن كون المجلة، وندوتها، قد اكتفتا بالمساهمة في إصلاح شكلي للقصيدة، في حين أنها قد اقترحتنا على أنفسهما في البدء أن نعمدا إلى تغيير جذري، في الشكل كما في المضمون، إنما يعادل، بالبداية، تراجعاً إن لم نقل نصف إخفاق.

وقد بدأ التجمع الذي وعى هذه الحقيقة، أو هذا الواقع، بالبحث عن مخرج. ففرد

١٩- Robinson Jeffers. شاعر أمريكي معاصر.

٢٠- «شعر» العدد ٧ - ٨ ص: ٨٤.

٢١- تراجع العدد ٩ ص ١٣٦. ولندكر بأنه قد تمت دعوة السياب والملائكة، في أثناء هذه الفترة إلى خبس

«شعر» حيث قدما عدة قراءات شعرية.

الانتقال إلى مرحلة أخرى، وقام، من أجل ذلك، بتعديل صيغة الإجتماعات الأسبوعية التي، بعد أن كانت مفتوحة للجمهور، فإنها أصبحت محصورة بأعضاء التجمع والمهتمين بمسائل الشعر، بصورة جدية. وصرح يوسف الخال بأن اهتمامات الخميس القادمة لن تركز على ما دعا به الشعر «كمادة خام» فحسب، وأنه عازمٌ على: «فتحها على قضايا كيانية وفلسفية أخيرة، هي من صلب ما يعني الشعر وبهيمه»<sup>(٢٢)</sup>.

## II- التحديدات والمشكلات المطروحة

لقد مكن تعديل صيغة «خيس شعر» أعضائه من مقابلة وجهات نظرهم، وتعميق بعض من اختياراتهم الشعرية. من المؤكد أن يوسف الخال قد حاول في بيانه أن يضع الأسس العامة للتجديد وأن زملاءه قد عملوا على تطوير بعضها طوال المرحلة التحضيرية. مع هذا فإن الوجه النظري للحركة، لم يتبلور إلا في هذه المرحلة الجديدة. وسيحاول التجمع، انطلاقاً من هذا، أن يحدد، ويوضح، المفهومات الجديدة التي طرحها، وقاموسه الجديد؛ وأن يطرق المشاكل الجوهرية التي تمس طبيعة الشعر ودوره في المجتمع وعلاقته باللغة الكلاسيكية والتراث. وباضطلاع المجموعة بهذه المهمة، تثبت كناطقعة باسم الجيل الشعري الجديد، وتكتسب أبعاد حركة أدبية ثورية.

في هذه المرحلة الثانية، سيكشف أدونيس عن كونه المنظر الأكثر عمقاً للحركة؛ ففي دراساته العديدة<sup>(٢٣)</sup>، التي سرجع إليها في هذه الدراسة باستمرار، نجد الأفكار الأكثر ثراءً حول التصور الشعري الحدائني وطبيعة التحول الذي شهده الشعر العربي المعاصر. كما يجدر من جهة أخرى، التأكيد على أهمية النتائج التحليلية للنقاد الأساسيين الثلاثة للحركة: جبرا إبراهيم جبرا وأسعد زرووق وخالدة سعيد<sup>(٢٤)</sup>. والحق أن خالدة سعيد التي تابعت النتائج الشعري للطلبة بصفاء نقدي استثنائي ومنهج ملتحم نسبياً، إنما أسهمت، إلى حد كبير، في تحقيق فهم القصيدة الجديدة، ونموها.

٢٢- يراجع العدد ٧-٨ ص ٨٤.

٢٣- نؤكد من بينها، بوجه خاص، على:

«محاولة في تعريف الشعر الحديث - شعر (العدد ١١ ص ٧١)، «في قصيدة النثر - شعر (العدد ١٤ ص ٧٥)، «الشعر العربي ومشكلة التجديد» - الأدب العربي المعاصر - أعمال مؤتمر روما لعام ١٩٦١ حول الأدب المعاصر. وقد أعيد نشر البحث المذكور في شعر (العدد ٢١ ص: ٩٠)، «الشاعر العربي المعاصر وتراثه»، في «المعايير والقيم في الإسلام المعاصر»، «Norme et valeurs dans l'Islam contemporain», p: 291.

٢٤- يجب التنويه، أيضاً، بالمقالات النقدية للشاعر - الكاتب أنسي الحاج، أحد أكثر أعضاء الحركة نشاطاً. تراجع الأعداد: ١٩، ٢٥، ٢٢، ١١٢٤، ٣٣٢، الخ من المجلة.

ومها يكن، فقد امتازت هذه المرحلة بوفرة الأبحاث النظرية، مما جعلها تستحق تسمية مرحلة «التعميق». إذ، بالإضافة إلى الدراسات المتعددة، المتراوحة العمق، المنشورة في المجلة، فإن كُتباً عديدة حول الجوانب المختلفة من نشاط الحركة قد جاءت لتشكل نواة أول مكتبة نقدية وشعرية حديثة في العربية. هكذا، بعد «الأسطورة في الشعر المعاصر»<sup>(٢٥)</sup>، لأسعد زروق، صدر «البحث عن الجذور»<sup>(٢٦)</sup>، لخالدة سعيد، كما شهدت السنة نفسها صدور: «الحرية والطوفان»<sup>(٢٧)</sup>، لجبرا إبراهيم جبرا، وصدور عملٍ جامعيٍّ يجمع عدة دراسات نظرية ونقدية تحت عنوان: «الشعر في معركة الوجود»<sup>(٢٨)</sup>.

إن هذه المقالات، المبعثرة أو المجموعة، هي ما ينبغي أن نعود إليه بغية تحديد الأسس النظرية للحركة، واتباع الخطوط الرئيسية لموقفها الشعري.

### الشعر: طبيعته ودوره

إن حركة «شعر»، بطرحها نفسها كتيار شعريٍّ ثوري قد وجدت نفسها بمواجهة ضرورة تحديد تصوّر واضح لطبيعة الشعر، باعتباره فعلاً إنسانياً وعمارةً خلاقة وبازاء تحديد كهذا كان من الطبيعي أن نشهد عدداً من التباينات والاختلافات في مواقف مختلف عناصر الحركة. مع هذا فإن تطابقاً معيناً في وجهات النظر يظل قابلاً للملاحظة - في هذه المرحلة على الأقل - عند مستوى المسائل الجوهرية المطروحة. ويجد هذا التطابق جذوره في التصورات الشعرية الحديثة في الغرب. وكان يجفز إلى إدانة القصيدة التقليدية، الوصفية، «القصيدة - المشهد» كما يدعوها أدونيس<sup>(٢٩)</sup>، من أجل الإفراح في المجال «للقصيدة - الرؤيا»، «القصيدة - الخلق».

يقول سارتر إن الناثر يرسم صورة (أو بورتريت) الإنسان، أما الشاعر فإنه يخلق أسطوره<sup>(٣٠)</sup>. فما هي أسطورة الإنسان هذه؟ يقول أدونيس، مستنداً إلى ربه شار René char أنها: «الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف»، وأنها: «هذا

٢٥- دراسة حول استخدام الأسطورة لدى الشعراء المدعوين بـ «الشعراء التمزيين»: أدونيس الخال، حاوي، السياب، جبرا إبراهيم جبرا. وصدر الكتاب عام ١٩٥٩.

٢٦- مجموعة دراسات نقدية (١٩٦٠).

٢٧- مجموعة دراسات أدبية ونقدية وفنية (١٩٦٠).

٢٨- مجموعة دراسات حول الشعر، سبق أن نشرت في المجلة (صدر الكتاب عام ١٩٦٠).

٢٩- ومحاولة في تعريف الشعر الحديث - «شعر» (العدد ١، ص ٨٣-٨٩).

٣٠- «ما هو الأدب؟» (ص: ٤٥).

الشعر الدائم إلى ميثافيزياء الكيان الإنساني<sup>(٣١)</sup>.

بهذا المعنى، يكف الشعر عن أن يكون مرآة العالم في علاقته المنطقية، أو سجلاً للواقع ليصبح «مرآة سحرية»<sup>(٣٢)</sup>، تقبض على «الوقائع المأزبة»<sup>(٣٣)</sup>، كما يعبر سارتر، أو تحقق «معرفة حدسية بالنفس»<sup>(٣٤)</sup>، كما يرى مكليش Macleish، أو أن تكون قادرة على أن «تكشف عن الحقيقة الفردية أو العامة»<sup>(٣٥)</sup>، كما يقول ووردرز وورث

Words worth.

وهذا ما يوضح لنا، بجلاء، موقف الحركة من الواقعية التبسيطية. فنحن نتعرف هنا على ادانة صريحة لما يدعوه جاك برك «بالحقيقة الوثائقية» أو «الحالية»<sup>(٣٦)</sup>. ويؤكد أدونيس، بهذا الخصوص على الغارق العميق بين «الشعر الواقعي» و«شعر الحادثة»، أو «شعر الوقائع»<sup>(٣٧)</sup>. وهو يعتبر أن الشعر الكبير، «الشعر الواقعي» أو «شعر الحياة»، هو ذلك الذي ينتج دائماً صوب المستقبل وبذا فهو يرى مع بيير ريفردي P. Reverdy أن: «الشعر قائم فيما لا يكون، أي فيما يظل يتقصنا دائماً. إنه هذا الفم - الهاوية لواقع تنمناه»<sup>(٣٨)</sup>.

وإذن، فالشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية، تذهب - مسلحة بالشك - إلى البحث عن «حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم». وإذا تم النظر إلى هذه المغامرة على أنها ضرب من المعرفة فإن الشك لا يشكل سلاحها الوحيد: إنها تتمتع بـ «قوانينها الخاصة»<sup>(٣٩)</sup>، وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والابتكار.

٣١- «شعر» (العدد ١١ ص: ٨٠).

٣٢- يراجع: جبرا إبراهيم جبرا، «الرحلة الثامنة»، ص ٥٠.

٣٣- سارتر، «ما هو الأدب؟» (ص: ٢٠).

٣٤- ٣٥- في العدد الأول من المجلة، وضع يوسف الخال افتتاحية هي صفحة لارشيئالد مكليش، برؤ فيها قول ووردرزورث المستشهد به هنا وغني عن القول أن الخال يتبنى موقف الشاعر الأمريكي.

٣٦- يقول جاك برك في مقدمته لأنطولوجيا الأدب العربي المعاصر أن: «الحقيقة الشعرية لا تتوافق بسهولة مع الحقيقة الوثائقية، وأقل من ذلك مع مشاغل الحالية».

٣٧- شعر (العدد ١١ ص ٨٠-٨١).

٣٨- مستشهد بها من قبل ستانيسلام فوميه Stanislas Funet في مقالة له عن ريفردي، في صحيفة لوموند Le Monde (كانون أول ١٩٦٧).

٣٩- أدونيس، «شعر» (العدد ١١ ص ٨١).

لكن ما هو هدف هذه المغامرة الحرة؟ هل هو مجرد تحقيق جذلٍ روحيٍّ وجماليٍّ، أم أنه يتجاوز ذلك إلى القبض على الحقيقة الفردية والعامّة.

لقد أجاب يوسف الخال على ذلك من قبل، حين قال إن حضورنا أمام الحقيقة، عبر الشعر، إنما « يسهم في حل مشكلاتنا »<sup>(١٠)</sup>. أما بدر شاكر السياب فإنه يعتقد أن أحد الأهداف الأساسية للشعر يتمثل « بفهم » العالم بغية « تغييره » « وتحسينه ». إذ في عالم يحكمه منطق الذهب والحديد، عالم غير شعريٍّ، تسحقه المادة، يظل الشعر يجسد أملاً في « الخلاص »، أملاً في تحقيق « يقظةٍ روحية »<sup>(١١)</sup>.

ويبرز أدونيس هذا الموقف، أكثر، حين يصرح أن طبيعة الشعر التي هي « تنبؤية ورؤيائية بشكل أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث)، بغية الإنفتاح على عالم أوسع. إن الشعر هو هذا البحث الدائم عن تجاوز دائم »<sup>(١٢)</sup>، ولكن ثقة أدونيس بفاعلية وسيلة الخلق هذه تذهب أبعد من ذلك حين يشير إلى أن الشعر العربي: « قد بدأ يقرع أبواب هذا العالم الكبير الغني، ذلك أنه ابتداءً أن يكون فعل خلاص وتحرر »<sup>(١٣)</sup>.

وإذا لم يكن هذا المفهوم في التحرير - الذي يكشف قبل كل شيء عن موقف فلسفيٍّ وميتافيزيقيٍّ من الحياة وقيمتها - هو ذاته لدى شعراء الحركة جميعهم، فيما يتعلق بتطبيقه على المجتمع والحضارة، فإنه، مع ذلك يغطي ثلاث مساحات مفهومية مشتركة:

- تحرير الفرد، الشاعر (أو الخلاق) خصوصاً، من الرقّ الجماعيِّ والسياسيِّ، إذ ما دامت الحرية المطلقة لهذا النبيّ، الذي يلعب الآن « دور الآلهة التي اختفت »<sup>(١٤)</sup>، ليست مضمونة فإن علينا أن نتوقع جفاف العالم وضياع الإنسان.

- تحرير الإنسانية بكاملها من حضارة مادية، أو « وثنية » كما دعاها إليوت، باتت تهدد كامل القيم الأخلاقية والروحية. ويحل الشعر هنا محلّ الدين، أو يلتحم به كما لدى

٤٠ - « شعر » (العدد ٤ ص: ٤).

٤١ - « شعر » (العدد ٣ ص: ١١٢).

٤٢ - « المعايير والقيم في الإسلام المعاصر »، (ص: ٢٩٥).

٤٣ - « أعمال مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر » (ص: ١٨٥).

٤٤ - خالدة سعيد، « البحث عن الجذور » (ص: ٩).

يوسف الخال من أجل أن يساهم في إنقاذ العالم<sup>(١٥)</sup>.

- تحرير المجتمعات العربية، وكافة المجتمعات المتخلفة، من السلفية وما دعونهه بمستنقعات التقليدية، التي هي معادل للبؤس، والجهل، واللاعادلة.

وإذا كان يبدو ثمة تناقض كبير في هذه الإدانة المزدوجة للمادية الساحقة للعالم المتحضر (أو المصنّع)، ولروحانية المجتمعات العتيقة التي انتهت - عبر ثبات طقوسيّ أو شكليّ - إلى أن تكون نوعاً آخر من مادية «متخلفة»، فليس هذا، في الحقيقة، إلا تناقضاً ظاهرياً يمكن أن نجد وراءه محاولة صادقة، وإن مهومة، في البحث عن توازن ماديّ - روحيّ. لأنه إذا كان التقدم الماديّ ضرورياً ولا غنى عنه للإنسان، فينبغي أن يخضع لضوابطه الأخلاقية والروحية. وهكذا سيكون بمقدورنا أن ننفادي تدمير الإنسان باسم رفاهيته وسلامه.

وفي النهاية، ففي عالم يطمح إلى التوازن، يظل واجباً أن يجد الإنسان، كفرد، محله الصحيح: الاحترام والكرامة والحرية. إن عالماً نقياً وعقلانياً مدعوً إلى ضمان التوازن بين الفرد والجماعة، بحيث يُعترف للفرد بدوره كقوة خلاقة داخل المجتمع، قوة تتمتع بقيمتها الإنسانية، الذاتية والإجتماعية. وقد دفع هذا التصور أعضاء الحركة إلى فضح الأنظمة التوتاليتارية، وكلّ استبداد فرديّ أو جماعيّ، وإن كان يتدرع، ببناء المستقبل. وقد صرح يوسف الخال: «الطفغان السياسي، من أجل تحقيق غاية مثلى، وسيلة عتيقة حان لها أن تبلى، الإنسان الإنسان الحر وحده يحقق كل غاية، بعبوديته لا يتحقق شيء». الإنسان في كمال حريته وكرامته هو قبل أي غاية. إننا نرفض أن نسجن اليوم على أمل أن يطلق سراح أولادنا غداً<sup>(١٦)</sup>.

وما من شك في أن هذه الفردية المطلقة لا تنال موافقة جميع المتعاونين مع مجلة «شعر». فقد كان البعض منهم يقر بالضرورة التي لا مندوحة منها لتقديم بعض التضحيات، في أمل إبقاء عالم أفضل للأجيال الآتية. ومع هذا فقد بقيت الحريات الفردية والعامّة، وخصوصاً الفكرية منها والفنية، تشكل القاعدة الأساسية لموقفهم

١٥- يُعَيَّنُ الخال تلميذاً للإبوت في جوانب عديدة من عمله.

(\*) لم يقسم أدونيس بنشر صيغة عربية لبحثه في المؤلف الجماعي الصادر بالفرنسية تحت عنوان: «Normes et valeurs dans l'Islam» (المعايير والقيم في الإسلام المعاصر)، لذا فنحن نقوم هنا بترجمته: (المترجم).

١٦- أهال مؤثّر روما (ص ٤٤)



وفما عدا هذه الصيغ العامة، كالحرية والعدالة والمساواة والتآخي، وما إليها، يصعب أن نحدد موقف كل من أعضاء الحركة فيما يخص تفاصيل ومواصفات المجتمع الذي يطمحون ببناؤه. لكن يمكن، بالرغم من هذا، أن نضع أيدينا على رغبة سائدة لدى الجميع في رؤية المجتمع متطوراً صوب ديمقراطية مشابهة لتلك التي يقترحها الغرب، وباتجاه مستقبل محرر من كل التناقضات والصيغ المتعارضة: المادة والروح، الفرد والمجاعة، الحرية والثورة، العدالة والديموقراطية، الخ... يقول أدونيس بهذا الخصوص: «إن الشاعر العربي يريد أن يعلو على تناقضاته»<sup>(٤٧)</sup>.

هكذا يمكن أن نلاحظ في الموقف العام لأعضاء التجمع الأساس الإجتماعي-السياسي، الليبرالي والمثالي، الذي يلتقي مع الطابع الثوري والراдикаلي لحركته الأدبية. إنهم، بنوع ما، أبطال التخطي وأصحاب الموقف التصاعدي في حياتنا الثقافية<sup>(٤٨)</sup>.

وهذا ما يقودنا، بالطبع، إلى السجال الحاد الذي احتدم حول مسألة الالتزام. إذ هل سيكون بإمكان التخطي - تخطي حالة معينة من التاريخ الفردي والجماعي - أن يدع التناقضات الحاضرة جانباً، ملتقياً، بذلك، مع ضرب من التخلي (الآلا - التزام)، أم أنه لا يشكل، على العكس، إلا خاتمة ونتيجة لتجربة معاشة في المجالين المكاني والزمني؟

يبدو التجمع هنا ملتحقاً، عبر صوت رنيه حبشي، بالنظرة «الشخصانية» Personnaliste للإلتزام الشعري. يقول حبشي: «.. إن كل شعر هو شعر ملتزم، ملتزم في وعي الشاعر. هذا الإلتزام لا ينبج من اتخاذ موقف فلسفي أو سياسي، بل عن كون الشاعر يُقدّم كل طاقات الشخص لهذا الملقى مع العالم»<sup>(٤٩)</sup>.

أما بدر شاكر السياب<sup>(٥٠)</sup> فإنه يميز بين التزامين اثنين:

٤٧- المعايير والقيم في الإسلام المعاصر .

٤٨- تراجع بخصوص مفهوم «التخطي» في الشعر المعاصر: غالي شكري، «شعرنا الحديث... إلى أين؟» الفصل الثالث، ص ٥٦، و: عادل ضاهر في تحليله لعمل أدونيس، «شعر» (العدد ٢٤ ص ١٠٨)، وكذلك خالدة سعيد، «شعر» (العدد ١٩ ص ٨٨).

٤٩- «الشعر في معركة الوجود»، ص ١٠٢-١٠٣.

٥٠- تراجع دراسته في أعمال مؤخر روما، ص ٢٥٠-٢٥١-٢٥٥.

١- الالتزام الشيوعي<sup>(٥١)</sup>، الذي يقترب من الالتزام القومي السياسي، والذي يعني إلزاماً أكثر منه إلتزاماً.  
٢- الالتزام العفوي، المنبثق بصورة طبيعية من ذوات الشعراء الذين يحسون مشكلات مجتمعاتهم ويعبرون عنها.

ومن جهة أخرى، فقد ترك لنا السياب شهادة شخصية عن تطوّر هذا الموقف لدى شعراء الإلتزام الصادق العفوي، تحت ضغط اليمين واليسار معاً.

فتبعاً له، واجه هؤلاء الشعراء خيبات دفعتهم إلى التخلي عن التزامهم، والإلتواء على أنفسهم، والإشغال - على نحو سطحي أحياناً - بموضوعات ذاتية وشخصية. ويقول عنهم: «إنهم بعد أن طرحوا غماذج مهمة ورائعة من الأدب الملتزم، وجدوا أنفسهم مسحوقين في مجتمع تسيطر عليه العصبية السياسية حتى الجنون».

ولحسن الحظ، أنه ما من شيء يستطيع أن يخفف (أو يعارض) هذا التشاؤم المفرط لشاعرا الكبير، أكثر من أبياته الأخيرة التي كتبها وهو على فراش الموت:

«فيا لئلى النهار  
أعمر بعسجدك العراق، فإن من طين العراق  
جسدي ومن ماء العراق...»<sup>(٥٢)</sup>

ويجب التذكير مجدداً، بأن هذه المواقف لا تخص أعضاء تجمع شعر على نحو انفرادي وإنما تترجم الموقف العام للحركة، كما مثلته العناصر الرئيسية، وخصوصاً مديراً المجلة: أدونيس ويوسف الخال... وهكذا فإن المواقف المجانية أو النازعة للفوضى، مها كانت مهمة ولازمة (مواقف أنسي الحاج مثلاً) لا يمكن لها أن تمثل كامل توجه الحركة.

## التراث

إن التصور الشعري للحركة يقودنا مباشرة إلى ملاحظة موقفها من التراث الأدبي

٥١- كان السياب عضواً في الحزب الشيوعي العراقي، وقد كتب عدة قصائد من وحي ماركسي. ويعود النص الذي نرجع إليه هنا إلى الفترة التي كان الشاعر فيها قد انسحب من الحزب، وشرع بشن حملة مضادة حل الشيوعية، أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الثقافية العربية. يراجع كتاب احسان عباس حول السياب (خصوصاً الفصول: ٧، ١٨، ١٩، ٢٠).

٥٢- أبيات من أواخر ما كتب السياب، عنوانها: «وصية من محضر»، يجدها القارئ في ختام مختارات أدونيس من شعر السياب (ص: ١٣٠)، وكذلك في مجموعة الشاعر: «منزل الأتقان» (ص: ٨٩).

والثقافي . لكن علينا أن نشير قبل كل شيء إلى الإبهام وانعدام التحديد اللذين يحيطان بمفهوم التراث، وتعريفه بوجه عام، حيث يختلف فهمه بحسب اختلاف التوجهات السياسية أو الأيديولوجية<sup>(٥٣)</sup> . فبالنسبة للبعض، يشمل المجتمع كامل الأقطار العربية، مشكلاً، بذلك، مجتمعاً واحداً يجد تراثه أصوله في شبه الجزيرة العربية ... في حين لا يبدأ تاريخ باقي الأقطار العربية إلا مع الفتح الإسلامي وتعريب هذه الأقطار .

وبالنسبة للبعض الآخر، يتحدد هذا المجتمع بحدود الجمهورية اللبنانية التي تشكل - كما يزعم هؤلاء - كياناً تاريخياً متميزاً بحضارة لبنانية ترتقي أصولها إلى زمن الفينيقيين . في الحقيقة، إن المطالبة بقومية لبنانية، والرجوع إلى الأصول التاريخية من أجل إعطائها تبريراً تاريخياً، يجدان تفسيرهما في إرادة المسيحيين اللبنانيين في أن يواصلوا تشكيل أغلبية غالبية في دولة مستقلة، بمواجهة المشاريع الوحدوية التي توشك أن تجردهم من هذا الإمتياز . وقد تعرضت هذه النزعة، التي كانت دينية وطائفية أول الأمر، إلى استغلال واسع من قبل المنتفعين بنظام الإقتصاد الحرّ في لبنان، من جهة، ومن جهة ثانية من قبل الجهات الأجنبية التي تستدعي مصالحها، بالبداهة، الحفاظ على عالم عربي مترقٍ ومجزأ .

مع هذا، فإن ضرباً من الإنتاء، اللغوي خصوصاً، كان يدفع هؤلاء الشعراء اللبنانيين إلى اعتبار أن حقل نشاطاتهم الثقافية يجب أن يمتد على كامل الأقطار العربية؛ وهذا ما لم يكن يمنع بعضاً منهم من إظهار الإنتاء، بشكل يقل أو يزيد في مباشرته، إلى التراث الكوفي . ويقول يوسف الخال في تقريره إلى مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر « كل ما يقف عائقاً أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية، أمام دخولنا التاريخ الإنساني ... » كل ما يعيقنا من الصيرورة واحداً مع العالم، هو ليس من تراثنا الحقيقي الأصل في شيء<sup>(٥٤)</sup> .

ثمة، في النهاية، من يرون في العالم العربي أربعة مجتمعات أو أربع وحدات إجتماعية صغرى متجانسة، ومتمايزة جغرافياً هي: أفريقيا الشالية (وتشمل حتى ليبيا) ووادي النيل (مصر والسودان) وشبه الجزيرة العربية، ومن ثمّ أقطار الهلال الخصيب (العراق وسوريا الكبرى) .

وإذا كان هذا الإتجاه الأخير يرفض مفهوم « القومية » العربية ويرى فيها أساساً

٥٣- تطرقت خالدة سعيد إلى هذه النقطة، بإيجاز، في كتابها: « البحث عن الجذور »، ص: ١٧، ١٨.

٥٤- « أعمال مؤتمر روما (ص: ٤٢) .

دينيّاً، عِرْقياً وعاطفياً، فإنه يؤكد، مع ذلك، على ضرورة الوحدة العربية، شرط أن تمرّ هذه الوحدة من خلال تحقيق الوحدة الإقليمية للمجتمعات الأربعة المذكورة، والتي تتمتع كل منها بخصوصية حضارية في قلب العروبة؛ خصوصية نابعة من عوامل جغرافية وعرقية واقتصادية واجتماعية. إنها خصوصيات تولدت نتيجة تطوّر تاريخيّ عريض يسبق الحقبة الإسلامية ويخترقها، بما يستدعي الإقرار بها ليس كقاعدة فعلية لبناء الوحدة العربية فحسب، وإنما، كذلك، باعتبارها مصدر إثراء للتراث المشترك.

ومع تأكيد أصحاب هذا الاتجاه على المميّزات الإقليمية والعربية، فإنهم يفضلون الصعود إلى التراث الإنسانيّ، عبر حلقة انتهاء أخرى تتمثل، هذه المرة، بالحضارة المتوسطية. يقول أدونيس: «إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه العربي ليس إلّا جزءاً من موروثٍ آخر أكبر، يريد هو إدخاله فيه، بغية إكماله، وتمكينه من أن يصمد بمواجهة الموت».

«المتوسط، ابتداء من قرطاجة، مروراً بالاسكندرية وبيروت، وانتهاءً بإنطاكية، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل... هذا هو الإطار الحقيقي الذي تثري فيه مصادرو الثقافة... ومن هذه الأصول العريقة تنبع التراثات<sup>(٥٥)</sup>».

إنّ موقف الحركة من التراث الثقافي والأدبي سيرتسم في ظل هذه التعددية من المفاهيم والتحديدات.

وقد رأينا يوسف الخال، وهو يطرح في بيانه مفهومين اثنين أساسيين: «محدودية» التراث العربي، ووحدة التراث الإنساني. وهذا ما سيدفعه إلى الدعوة إلى «تحرير» كامل للتصورات الأدبية التقليدية، والشروع بعمل شعريّ جديد، يستجيب لـ «روح العصر» برجوعه إلى «الناذج الأصلية» للشعر الحديث في الغرب.

في الحقيقة، إن التراث الشعري العربي، وكذلك التراث الثقافي، باعتباره كلاً تاريخياً، لا يبدو شديد الحضور والثقل في مشاغل مؤسّس حركة «شعر». وبالرغم من دعوته إلى فهم عميقٍ لذلك التراث بنحوٍ يمكن من تطويره، فإن اهتمامه يبدو منصباً على القطاعات «المدانة» من التاريخ الثقافي والأدبي. هكذا نراه يشدّد اللهجة على «عملية الخلق المستمرة» التي تمّ الشروع بها ابتداء من حكم المأمون، وكذلك على سحق

أما فيما يخص الأدب، وخصوصاً الشعر، فإن الخال يتوقف بصورة أساسية عند الملامح السالبة من التراث، وإذا كان يلمح، بين حين وآخر، إلى وجود قيم حقيقية قابعة فيما وراء هذه الملامح السالبة، فلا شيء يشير عنده، بالمقابل، إلى اهتمام عميق بإشادة الجسور بين هذه القيم، وآفاق التطور الشعري المرسومة.

مؤكد أن مؤسس الحركة، وكذلك بقية أعضاء التجمع، كانوا يرجعون إلى نماذج التمرد والتجديد في التاريخ العربي، ولكن هذا يترجم رغبة بتبرير مبدأ المبادرة الثورية الجديدة، أكثر مما تكشف عن إرادة في اكتشاف العلائق الأساسية بين هذه النماذج وضرورة التحول الحالي عبر انقطاع تاريخي طويل، أو، من جهة أخرى، في التركيز على الثوابت الجوهرية والتعبيرية التي يمكن استخلاصها من التراث الشعري، والتي يمكن لها أن تنهض في الإنتاج الحديث. إن ما يشغل الخال قبل أي شيء آخر، كما يتضح، ليس البحث عن روحية أو جوهر للتراث يمكن لاستلهاقه أن يحيل الثورة الحالية ثورة واعية ويحفظ لنا خصوصيتنا، وإنما هذه الضرورة المطلقة استناداً إلى «روح العصر»، في «تبديل عقلية بكاملها وخلق عقلية جديدة متجددة واعية»<sup>(٥٧)</sup>.

كما يضيف: «إن هذه الحركة (الحداثية) هي في المقام الأول موقف من الحضارة الإنسانية، من الله والإنسان والوجود»<sup>(٥٨)</sup>.

هذا هو الموقف الذي يطمح الخال، من خلاله، إلى تحقيق «الثورة الحقيقية» وإقتياد العالم العربي إلى الخلاص، واضعاً نفسه فوق «المواقف الجزئية»، وفوق السباسة، وفوق النزعة «القومية». أكثر من هذا، إن خلاص العالم العربي لا يتحقق، تبعاً له، إلا من خلال خلاص الفرد العربي، الذي يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية<sup>(٥٩)</sup>.

صحيح أن الخال يؤكد، في بعض المناسبات، على أن الحركة الشعرية الحديثة هي حركة «ثورية، تطورية، وليست انفصالية» وإنما «ناعبة من صمم الشعر العربي»، وترفض، لهذا «أي انقطاع عن الماضي»<sup>(٦٠)</sup>. ولكن الأساسي في وجهة نظره الشعرية

٥٦- تراجع اسهامته في مؤتمر روما، أعمال المؤتمر، ص: ٤٢.

٥٧- المصدر السابق، ص: ٣١٠.

٥٨- المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

٥٩- الرسائل المتبادلة بين الخال والشاعرة سلمى الجبوسي، شعر، العدد ١٥، ص: ١٣١.

٦٠- خلاصة حوار ظهر في مجلة شعر، العدد ٢٠، ص: ١٣١.

يظل مركزاً، مع ذلك، على نزعة «كوسموبوليتانية» يعتبر هو عنها بصراحة وجهر. وهو يقول بهذا الشأن: «إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم. فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن تكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد. فالحضارة الإنسانية واحدة، ونحن ننعمها بالغربية أو الأوروبية لأن الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أية منطقة جغرافية أخرى، ثم إن هذا النعت شكلي لا جوهري. إنه تعبري فقط (...). إن الحضارة الغربية هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي الخ... ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا، في العالم العربي، إن بقينا خارجها ولم نتبناها من جديد ونفاعل معها ونفعل فيها. إنها لنا - وهي نحن - بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تضمن به أو تعطيه للإنسان في جيلنا وفي الأجيال الآتية»<sup>(٦١)</sup>.

إننا هنا بإزاء إرادة بناء مثالية، ونزعة هادفة إلى بناء مستقبل جماعية بشرية ليس انطلاقاً من المعطيات الأساسية والإيجابية لتاريخها وخصائصها المحلية (التي لا تكون متعارضة، بالضرورة، مع التطلعات الكونية الشاملة)، وإنما على أسس عامة، مجردة، ومنقولة.

إن «روح العصر» هذه، لدى الحال، إنما تتعارض مع ما يدعوه أدونيس بـ «جوهر التراث». فإذ يؤكد أدونيس على كَوْن «التراث العربي»، الثقافي والشعري، جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنساني الشامل، فإنه يعلن في الوقت نفسه أن «الموقف من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض، إذ ليس لدى الإنسان من خيار في قبول تراثه أو رفضه. إن ما يجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والمنظور الذي من خلاله ننطلق إليه، ونمارس حكمنا عليه»<sup>(٦٢)</sup>.

«وإذا كان الشاعر العربي المعاصر يكتب، واضعاً الماضي وراءه والمستقبل أمامه، فإن عليه ألا ينصور التراث كسلطة مطلقة توجه مسيرته المتجهة صوب الآتي... إن التراث الذي «يقدم نفسه كعالم مغلق على ذاته، وخاضع لقوانين مقدسة... والذي لا يقوم إلا على تقليد الماضي»<sup>(٦٣)</sup>، هو بالنسبة لأدونيس، «التراث الذي ينبغي تجاوز معايير وأطره».

ولكن التراث، في مجامع، إنما هو شيء آخر أيضاً: إنه الحاضر العربي في ثرواته

٦١- مجلة «شعر» عدد ١٥، ص: ١٣٨-١٣٩

٦٢- «القيم والمعايير في الإسلام المعاصر»، ص: ٢٩٩

٦٣- المصدر السابق.

وتناقضاته وحقيقته<sup>(٦٤)</sup>. ينتج عن هذا أن الشاعر الذي يظل موصولاً بترائه لا يمكن له أن يرى فيه صوتاً واحداً يتكرر بلا انتهاء<sup>(٦٥)</sup>، وإنما سلسلة من الإشارات الدافعة، ومصادر الإلهام التي تدعوه إلى تجاوز جميع الصيغ الثابتة التي تقيد، وتعيقه عن أن يخلق قلماً جديدة تثرى تراثه وتحوز له حياة جديدة واندفاعاً جديدة.

إن أدونيس، الذي يطالب بنظرة وتقييم حديثين للتراث العربي، بالإلتقاء مع روح الأزمنة الحديثة، وبغية اكتشاف جوهر هذا التراث، يدعو، من جهة أخرى، كما رأينا، إلى البحث عن جذور التراث في الحضارة القديمة في سوريا والعراق ومصر، من جهة، وعن الصلات التاريخية التي تجمعهم مع كامل الحضارة المتوسطية من جهة ثانية.

يقول: «إن الشعراء العرب المعاصرين يريدون إعادة حياة الفكر والحرية هذه، وأن يستمروا في الإلتقاء ذاته الذي التزم به أسلافهم بعمق وبوضوح بصيرة. يريدون أن يتجاوزوا هذا التجزيء بين الحضارات الذي يرى في التراث العربي واقعاً نهائياً. وهم يعتبرون أن قواعد العروض التقليدي لا يمكن أن تشكل مبادئ وقوانين مفروضة بشكل نهائي على كل نتاج يأتي لاحقاً. بل يعدونها، على العكس من ذلك، ظاهرة جزئية لحضارة شاملة ولدت قبل الشعر العربي، تلك هي الحضارة التي ولدت في شرق المتوسط. ومصادر إلهامهم إنما تنبع من هذا المجموع، وليس من جزء من هذا الكل الثقافي». وينتهي إلى القول بأن تجاهل هذا الموروث الثري سيشكل «في نظر هؤلاء الشعراء ما يشبه محاولة لدمغ المصادر الأولى لحضارتهم بالجفاف والمحل»<sup>(٦٦)</sup>.

وليس هذا التأكيد، من قبل معظم أعضاء الحركة، على خلفية الحضارة العربية، وليد تأثير أيديولوجي أو سياسي، كما يحلو للبعض أن يتصور، وإنما هو، قبل كل شيء، نتيجة قناعة عميقة بأن ثروات الحياة الثقافية والأدبية والروحية في التراث العربي تظل على صلة مباشرة أو غير مباشرة بالحضارات المتطورة التي عرفتها الأقطار العربية قبل مجيئ الإسلام.

فهذه الحضارات إن هي إلا حضارات الشعوب السامية التي يربطها بالشعب العربي السامي تراث مشترك «سهرت لغات الأرومة الواحدة على تمثيله»<sup>(٦٧)</sup>.

٦٤- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٨٢

٦٥- المصدر السابق.

٦٦- «المعايير والقيم في الإسلام المعاصر»، ص ٢٩٧ Normes et valeurs dans l'Islam contemporain.

٦٧- أدونيس، المصدر السابق، ص: ٢٩٩

وهكذا فنحن نميز، بإيجاز، بين تيارين أساسيين في قلب حركة «شعر»، فيما يتعلق بمسألة التعامل مع التراث. ويتصف الأول، بعدم الاكتراث: بل إنه يذهب لدى البعض إلى ادانة التراث العربي الثقافي والأدبي، مستنداً إلى الصيغة المنقولة رسمياً من هذا التراث. أما الآخر فإنه في الوقت الذي يفضح فيه قيم الثبات والقداة اللصيقة بوجهه الشائع أو المعروف، يظل ساعياً إلى البحث عن وجهه «غير المُضاء» وأصوله البعيدة، بغية العثور على المنابع والتعليقات المُطمَنة والدالة على ثورة مستمرة وبناءة.

لكن لندكر بأنه من الصعب أن نصنّف أعضاء التجمع في هذين التيارين، على نحو نهائي أو حصري، وأكثر من هذا، أن نصنّف الأسماء ضمن معايير هذا التمييز بالاستناد إلى أعمالهم أو آرائهم المنشورة وحدها. غير أن إكمال هذه الخطوة بالرجوع إلى المعرفة الشخصية التي يتيح لنا تحقيقها مع بعض هؤلاء الشعراء، سيمسّ هو الآخر بأدنى حدود الموضوعية المنهجية التي حاولنا أن نحترمها في هذا العرض، بالرغم من التقييم الشخصي الذي يمكن له أن يشفّ عنه.

مع هذا، فإن وجود هذين التيارين لا شك فيه. والمقاطع التي استشهدنا بها، وإن كانت مبعثرة، إنما تبدو قاطعة في هذا الشأن. أكثر من ذلك، إن هذا التباعد في الآراء، الذي سيعرب عن نفسه في أكثر من مناسبة، بخصوص المسائل الجوهرية والخامسة، هو الذي يقيم في أصل الأزمة التي ستدوم في قلب التجمع وتنتهي إلى تفجيره.

ومهما يكن من أمر، فمن أجل التعرف بشكل حقيقي على موقف حركة «شعر» من مختلف وجوه المشكلة، نقصد مشكلة التراث، يظل علينا أن نتفحص هذا الموقف ليس، فقط، عند مستوى الآراء العامة والمباشرة، وإنما على ضوء التطبيقات الفعلية في الميادين المختلفة وخصوصاً ميداني اللغة والشكل الشعري. وهذا ما سنحاوله في القسمين الأساسيين من هذه الدراسة. ولكن ما دمنا قد شرعنا بتفحص المواقف النظرية للحركة، أي المستوى الواعي لهذه المشكلات، فإننا سنحاول هنا أن نستخلص التوجه العام لحركة «شعر»، بإزاء هاتين المسألتين الأساسيتين: اللغة والشكل الشعري، مأخوذتين في سياقهما التراثي والراهن.

## اللغة الشعرية واللغة المحكية

لم يكفّ العرب، منذ نهاية القرن الماضي، عن طرح مشكلة اللغة الكلاسيكية أو



الأدبية<sup>(٦٨)</sup>، خصوصاً على أصعدة النحو والكتابة. وكانت هذه المشغلة تجد تبريرها الحقيقي لدى بعض الكتاب عبر وفرة المصاعب المحيطة بهذين الميدانين، وأهميتها العظمى في العربية، قياساً إلى اللغات الأخرى.

وكانت الحلول المقترحة، وكذلك ودود الأفعال التي اشارتها المشكلة، متباينة الاتجاهات. وبالنتيجة، كان لا بد أن نواجه هنا بصوت المجاميع المحافظة، وهو يرتفع ضد كل محاولة تجديد أو تعديل، لأن اللغة الكلاسيكية تشكل لدى هؤلاء: اللغة المقدسة، ولغة القرآن و«ديوان» التاريخ العربي. لذلك، كان أدنى تعديل يستل على أنه طعنة موجهة لكلام الله، وكامل التراث اللغوي والتاريخي. وبهذا المعنى، إن اللغة تشكل هنا جانباً من «الشريعة» الثابتة ومن «الماضي» - الحاضر - للعرب.

إنها، في الوقت نفسه، «تاريخ» و«أداة تاريخية» و«تحدّ تاريخي» بحسب تعابير جاك بيرك<sup>(٦٩)</sup>: أي أنها في التاريخ وخارجه في آن معا<sup>(٧٠)</sup>.

أما المصلحون المعتدلون، الذين كانوا واعين بمصاعب اللغة وكذلك بقيمتها شديدة الخصوصية فإنهم قد دعوا إلى تعديلات من شأنها أن تمكن من تجاوز بعض الصعوبات، وجعل اللغة أكثر تلاؤماً مع مستلزمات الحياة المعاصرة<sup>(٧١)</sup>. في حين نواجه نزعتين اثنتين في أوساط المتطرفين:

النزعة الأولى، المهمومة بمشاكل الكتابة والقراءة قبل أي شيء آخر، كانت تدعو إلى تبني الأحرف اللاتينية في عملية تكييف تتناسب مع اللغة الكلاسيكية. وقد وجد مناصرو هذه النزعة، كمبدع التعزيز فهمي على سبيل المثال، وجدوا في التجربة

٦٨- «La Langue Littéraire»، ويفضل بلاشيه Blache عليها تعبير «اللغة الفصحى» ARABE LITTÉRAL، بالمقابلة مع «اللهجة» L'ARABE DIALECTAL معتبراً أن هذه التسمية تغطي كل ما من «اللغة الكلاسيكية» و«اللغة الأدبية» و«اللغة العلمية» التي «تتصف كلها ببعض المحدودية» (تاريخ الأدب العربي) ج ١، ص: ٦٦. (HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ARABE) ونشير، فيما يلي، إلى التسميات المقترحة من قبل شارل وبيلا، و«جاك بيرك».

٦٩- في مقدمته لانتولوجيا الأدب المعاصر (ص: ٩).

٧٠- في الوقت نفسه، يدعو أدونيس اللغة العربية بأنها «لا تاريخية». («المعايير والقيم في الإسلام المعاصر» ص: ٢٩٢).

٧١- إن المراجع وافرة بهذا الخصوص، ويمكن أن نذكر منها كتاب قسان مونتاي: «العربية الحديثة» الذي يضم عرضاً جيداً وواسعاً للمشكلة. يُراجع خصوصاً الفصل حول «العربية الجديدة».

التركية<sup>(٧٢)</sup> نموذجاً مشجعاً لهم. أما النزعة الثانية فهي تذهب أبعد من ذلك: إنها تستهدف اللغة في بُناها النحوية ذاتها، وتدعو إلى استبدالها باللغة المحكية. وإذا كان بإمكان اقتراح كهذا أن يضع حلاً لمشكلة الازدواج اللغوي في الأقطار العربية، فإنه لا يعدم، من جهة أخرى، أن يكشف عن مسعى أو مشاعر اقليمية، إذ أنه سيدفع إلى ظهور لغات متعددة في العالم العربي تبعاً لتعدد اللهجات القائمة.

إننا لا نريد هنا أن نغاور وجهات النظر المطروحة، بصورة مفصلة، بما إن هدفنا يتحدد بإعطاء صورة معينة عنها، تساعدنا في تحديد سياق الحملة المناصرة للغة المحكية في لبنان، والتي بلغت ذروتها بين ١٩٥٩ - ١٩٦١<sup>(٧٣)</sup>.

إن القوميين اللبنانيين الذين سبق أن أشرنا إليهم من قبل قد أصبحوا أكثر شراسة في اختيارهم للاستقلال، على أثر الأحداث الدامية لعام ١٩٥٨، والتي طرحت الاختيار بين استقلال لبنان أو الانخراط في الوحدة المصرية - السورية. وكان شعورهم بمحدودية معارضتهم، وضعفها، قد دفعهم إلى البحث عن مصادر قوة وحماية، كان منها هذا التصعيد الحامي، مجدداً، لقضية «اللغة اللبنانية».

وقد نشر قائد هذه الحملة سعيد عقل، في ١٩٦١، كتابه «يارا» Yara الذي اعتُبر بمثابة ثورة مزدوجة، لأنه يطبق فيه كلا الحلين المتطرفين: «اللهجة اللبنانية» و «الأحرف اللاتينية».

ومع أن فشل هذه المحاولة كان صارخاً، فإن عقل لا يزال يواصل المناقشة عن «لغة لبنانية بأحرف فينيقية»<sup>(٧٤)</sup>، بل إنه ساهم في تأسيس دار نشر تتخذ عنوان كتابه المذكور، Yara،<sup>(٧٥)</sup> أسماً لها وهي تعنى بنشر وتشجيع الأعمال التي تنتهج الطريق ذاته.

أمام هذه المبادرة الساعية إلى «لَبَنَّة» اللغة الشعرية، أو تلهيجها (من اللهجة) فإن بإمكاننا التساؤل عن موقف تجمع «شعر»، الذي طرح نفسه كمحفز لحركة الشعر الحديث، وكممثل لها.

---

٧٢- يراجع كتاب فساوي مونتاي، ودراسة ابراهيم مذكور في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر (ص ٩٧)

٧٣- لقد عاودت هذه الإشكالية الانفجار مجدداً، وهي تتمتع الآن بامتدادات لم تكن تعرفها من قبل.

٧٤- حاول سعيد عقل في محاضراته في الجامعة اللبنانية أن يثبت أن الحروف اللاتينية ليست سوى صُوَر مخزفة، قليلاً، من الحروف الفينيقية.

٧٥- نشرت الدار عام ١٩٦٢، مجموعة «نواره» لجوزيف فسيني، وفيها يخوض الشاعر التجربة ذاتها.

في الحقيقة، ليست هذه المحاولة اللغوية هي العامل الوحيد الذي دفع التجنّح إلى طرح رأيه بخصوص اللغة المحكية، فالإنتاج الشعري، الواضح القيمة، المكتوب باللهجة المحلية، والذي نوهنا به من قبل، هو الذي دفع إلى طرق هذه المشكلة. منذ تأسيس المجلة وانعقاد «خبيسها» الشعري.

ولم يتطرق يوسف الخال، في بيانه إلى مشكلة اللغة، إلا عبر التذكير بضرورة استبدال الكلمات القديمة والتعابير البالية «الفقيرة الدم»، بكلمات جديدة وتعابير جديدة «مستقاة من التجربة وحياة الشعب». ومع هذا فهو يلمح، بصورة غير مباشرة، إلى وجود نوعين شعريين في العربية، عبر تأكيده في مطلع البيان على أن دراسته تتركز على «تاريخ الشعر العربي»<sup>(٧٦)</sup> الفصيح في لبنان.

ومن جهة أخرى، فإن ظهور قصيدة «عامية» لميشيل طراد في العدد الأول من مجلة «شعر» يشكل خطوة حافلة بالدلالة.

ولكن كان ينبغي انتظار العدد الأخير من السنة الأولى (العدد رقم ٤)، لنجد بين أيدينا الوثيقة الأولى التي تطرق هذه المشكلة بصورة مباشرة. ففي هذا العدد، نشر يوسف الخال مقالة نقدية عن مجموعة من القصائد العامية لميشيل طراد، وما جهنا في هذه المقالة هو كونها مكتوبة باللغة المحكية، وهذا ما لا يحتاج إلى تعليق. مع هذا فمن المهم الإشارة إلى نقطتين أساسيتين فيها:

- التأكيد على حرية التعبير التي يتيحها استخدام اللغة المحكية للشاعر، بما أن هذه اللغة لم تنلق ثقل الموروث التقليدي، و«ميراث الاتباع والمحاكاة»<sup>(٧٧)</sup>.

- اقتناع المؤلف بأن هذه اللغة وإن لم «تتجاوز بعد مستوى اللهجة المحكية»، فإنها «تشكل» حرجاً زاوية المستقبل<sup>(٧٨)</sup>.

وإذن فالأمر يتعلق هنا بموقف مضاد للغة الفصحى، ولكن باختيار مَرْنٍ أيضاً، إذ أن هذه الإرادة في رؤية اللغة المحكية وهي تتجاوز مستوى اللهجة المحلية يجب أن يسترعى منا الانتباه.

وفي الواقع، إن مؤسس حركة «شعر» لم يطرح أعضاء إضافية لهذه المشكلة إلا في

٧٦- تُفهنا كلمة «العربي» أن الدراسة لا تعنى بالشعر المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية بلبلان.

٧٧- «شعر» (العدد: ٤، ص: ١٦٠)

٧٨- المصدر السابق.

تقريره لمؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر لعام ١٩٦١ .

فإنهاء تطرقه إلى العوائق التي تواجه النشاط الأدبي في العالم العربي، ركز الخال على الصعوبة اللغوية التي يواجهها الكاتب العربي والتي تتمثل بكون هذا الكاتب يرجع إلى ثلاث لغات، «مختلفة حيناً ويفكر ويتكلم ويكتب». وهو يرى في «إصرار العرب على الإبقاء على اللغة في حياتها» دليلاً آخر على أن العقل العربي ليس «عقلاً حديثاً، ولا عقلاً علمياً»، بما إنه يخضع الواقع الموضوعي إلى رغباته الذاتية<sup>(٧٩)</sup>.

يقول الخال: «فمن الحقائق الموضوعية، مثلاً، أن اللغة تتطور مع الزمن، وأنها إنَّها تتطور على ألسنة المتكلمين بها. على أن رغبتنا الذاتية في أن نرى أنفسنا أمة عربية موحدة، تحملنا على التمسك بلغة عربية موحدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب، كما نعتبرها لغة الوحي، فمنعناها من أن تتطور التطور الطبيعي الذي جرت على سننه جميع اللغات. واليوم، إذ ضعفت الاعتبارات الدينية في نفوسنا، أقمنا في وجهها عائقاً من نوع جديد، حين أخذنا نعتبرها لغة القومية العربية»<sup>(٨٠)</sup>.

ويتساءل الخال في النهاية عن كيفية إمكان التوفيق بين «الرغبة الذاتية» وضرورة إبداع «أدب حي» بلغة الحياة». وينتهي إلى أن العرب قد استنفدوا تقريباً إمكانيات تطوع لغتهم، الفصحى، لحاجة التعبير، «الحي النابض»، عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا». وهو يضيف إننا فشلنا في المسرح والسينما، وإننا في طريقنا إلى الفشل في الرواية والقصة، حيث أقتنعنا حتى الآن باستخدام اللغة المحكية في الحوار. وهو يعتبر، أخيراً، أنه «سيأتي يوم ندرك فيه إن هذه اللغة المتطورة (التي هي اللغة المحكية)، هي لغة الحاضر والمستقبل، وإن استخدامهما في الكتابة كما في الحديث أمر محتمل»<sup>(٨١)</sup>.

وهذا ما يؤكد توجهه الذي كان يبين عن نفسه بجلاء وتستر في الطور الأول من الحركة. إننا هنا بإزاء ادانة صريحة للغة الفصحى، واختيار نهائي للغة المحكية. أكثر من هذا، إن يوسف الخال يبدو معتقاً، هنا، أطروحة سعيد عقل، بخصوص استخدام الحروف اللاتينية في كتابة هذه اللغة<sup>(٨٢)</sup>.

٧٩- «أعمال المؤتمر»، ص: ٣٨.

٨٠- المصدر السابق ص ٣٨-٣٩.

٨١- المصدر نفسه، ص: ٣٩-٤٠.

٨٢- يراجع تعقيبه على إسهامه إبراهيم مذكور في المؤتمر، «أعمال المؤتمر»، ص: ١١٩.

غير أن farkاً أساسياً في مفهوم اللغة المحكية لدى يوسف الخال يستدعي الإضافة هنا؛ ففي الوقت الذي يدعو فيه سعيد عقل إلى استخدام اللهجة اللبنانية بكل بساطة، أي في صيغها الأكثر شعبية، فإن الخال يدعو إلى التعلق بالعربية المستخدمة في المحادثة في أوساط المثقفين<sup>(٨٣)</sup> مميزاً، بهذا، بين ما يدعو به «اللغة العامية» وبين «اللغة الدارجة». ويتخذ هذا التفريق أهمية متزايدة عند مستوى وحدة اللغة العربية، حين نعرف أن الخال يفهم «باللغة العامية» «اللهجة المحلية»، وإن «اللغة الدارجة» مدعوة، لديه، إلى الحلول محل اللغة الفصحى في العالم العربي بأكمله. إنه يرى أن الفارق بين اللغة القديمة والأخرى الحديثة سيكون محدداً بتعديلات أساسية في قواعد النحو، إذ أن اللغة الدارجة ستكون مدعوة «لأن تستوعب جميع القاموس العربي»<sup>(٨٤)</sup>.

إن هذه المحاولة في «تحديث اللغة» - دون أن ندخل هنا في تفاصيل هذا المشروع الذي نجد مشروعات أخرى مماثلة له في مختلف أقطار العالم العربي - لم تلق موافقة جميع أعضاء تجمع «شعر». وفي الحقيقة قليلون هم الأعضاء الذين طرحوا رأيهم بهذه المسألة بصورة علنية. وبإمكاننا أن نتلمس لديهم تردداً موزعاً بين عُسْر بيعته هذه الصعوبات العديدة التي يواجهونها في اللغة الفصحى، بالمقارنة مع السهولات النسبية التي يحظى بها زملاؤهم شعراء اللغات الأجنبية، وبين تعلق داخلي بهذه اللغة الرائعة التي توفر لهم، في ميادين عديدة، فخامة في التعبير الشعري وطبيعة موسيقية لا معادل لها في لغة أخرى.

سنحاول، مع ذلك، أن نجتمع آراء أخرى تتمتع بأهمية أو طبيعة تمثيلية. فمقابل «تحديث» أو «تدريج» اللغة الأدبية، الذي يقترحه يوسف الخال، طرح جبرا إبراهيم جبرا فكرة «إفصاح العامية»<sup>(٨٥)</sup>. وهذا ما يختلف عن الاقتراح الأول بطريقة التحويل وبالحفاظ على النحو والصيغ الأعرابية.

وفي ١٩٥٩، رأينا نازك الملائكة تبتعد عن مجلة «شعر» وعن التجمع، بعد أن تعاونت معها طوال المرحلة الأولى وبعض من الثانية. وفي نهاية هذا العام، نشرت الشاعرة في مجلة «الآداب» اللبنانية (عدد تشرين الثاني) دراسة عنوانها: «الناقد العربي

٨٣- إن ما يدعو شارل بيلا به «اللغة المستخدمة في المحادثة الجارية يقرب من تحديد يوسف الخال فيها بتعلق بالمفردات وحسب، وليس فيها يتعلق بقواعد النحو. (و مدخل إلى العربية الحديثة»- التوطئة).

٨٤- أعمال مؤتمر روما، (ص: ١١٩)

٨٥- المصدر نفسه (ص: ١٣٥)

والمسؤولية اللغوية<sup>(٨٦)</sup>، توجهت فيها بالنقد العنيف للتساهل وعدم الاكتراث للذين يبدونها النقاد العرب يزاها المفوات والتجاوزات اللغوية والنحوية المحسوبة في الانتاج الشعري الحديث، وحرصت فيها على طرح أمثلة مأخوذة من أعمال تجمع «شعر». وتختتم الشاعرة بالقول إن كل محاولة في التعرض للغة، في قواعد الصلبة والمقدسة، سواء أكانت هذه المحاولة نابعة من «نزوة بريئة أو قصد سيء»، إنما تشكل «إساءة للعروبة وتراثها المجيد»<sup>(٨٧)</sup>.  
أما أدونيس، فإنه لم ينجح هو الآخر من مرحلة تردد؛ لقد تخاض أن يطرق المسألة بصورة مباشرة في البدء، ثم التقى، فيما بعد، مع موقف يوسف الخال بخصوص اللغة الدارجة، معتبراً أن «اللغة ليست سوى التعبير الاجتماعي لحقبة معينة، وبذا فهي قابلة للتعديل والتطور، وكذلك للموت»<sup>(٨٨)</sup>. وبالنتيجة فهو ينتهي إلى الإعلان عن قناعاته بأن: «اللغة العربية مدعوة، ششاً أم أبيناً، إلى أن تصبح، بالتدرج، لغة مجتمعتنا، وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى أفواهنا وليس في المؤلفات والمعاجم»<sup>(٨٩)</sup>.

وفيما يجد يوسف الخال أن اللغة الفصحى قد فشلت في ميادين المسرح والسينما والرواية والقصة على وجه الخصوص، فإن أدونيس يرى أن الشاعر بحاجة متزايدة إلى اللغة الحية، فهي القادرة على احتواء تجربته المعاشة في كامل أبعادها. إنه يعتبر أن جمال اللغة في الشعر ينبع من نظام المفردات وعلاقتها بعضها ببعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه التحويل الانفعالي والتجربة<sup>(٩٠)</sup>.

إننا لا نملك الآن أية وثيقة تكشف، بشكل عياني، عن تغير في موقف أدونيس؛ ولكن توجهه العام في فاعلياته الأدبية الأخيرة يرينا إنه انتهى إلى اكتساب ثقة أعلى بطاقة اللغة الكلاسيكية، الخاصة، وتراثها، في التعبير الشعري في الأقل. وهو حين يقول: «إن في كل قصيدة عربية كبيرة قصيدة ثانية تتمثل باللغة»<sup>(٩١)</sup>، فإنه يبدو ملتقياً

٨٦- أحيث نشر هذه الدراسة في كتاب الشاعرة: «قضايا الشعر المعاصر»- بغداد ١٩٦٥، ص: ٢٨٩. وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب يتضمن دراسات عديدة سبق نشرها في مجلتي «الأدب» و«الآداب»، تنتقد الكاتبة فيها، بقسوة، ما تدعو بالزعة المنطرفة في التجديد الشعري. وقد رد يوسف الخال على انتقاداتها، منها إياها- «الارتداد» و«خيانة حركة التجديد»- «شعر» (العدد ٢٤ ص: ١٣٨)

٨٧- «قضايا الشعر المعاصر»- ص: ٢٩١

٨٨- المعايير والقيم في الإسلام المعاصر»- ص: ٢٩٥

٨٩- المصدر نفسه، ص: ٢٩٦-٢٩٥

٩٠- «أهال مؤقتر روما»- ص: ١٧٩

٩١- «فيوان الشعر العربي»- ج ١ المدخل، ص: ١١-١٢

مع وجهة نظر سلمى الخضراء الجيوسي التي، مع اعترافها بالمصاعب اللغوية التي تواجه الكاتب المسرحي والروائي والقاص، فإنها تؤكد على أن اللغة العربية قد تمكنت من استقبال «التعبير الرمزي والسريالي» وإن الشاعر الحديث قد أثبت قدرته على الإفصاح، في اللغة الشعرية الكلاسيكية «النامية أبداً»، عن «أدق مشاعره وأفكاره العصرية»<sup>(٩٢)</sup>.

إن هذا الدفاع عن اللغة الشعرية العربية، الذي يستر جميع الذين وجدوا تبريراً لهذا الموقف الدفاعي في روائع العربية، إنما يدع، مع ذلك، الحقيقة التالية، دونما إجابة: إن اللغة المحلية قد طرحت هي الأخرى أعمالاً شعرية جميلة، وإنها مكنت، مؤخرًا، عددًا من الشعراء الشباب، في لبنان وفي مصر، من أن يعبروا عن أنفسهم على نحو رائع في إنتاج شعريٍّ تجريبيٍّ، لا بدَّ أن يحتل مكانه في الشعر العربي الحديث<sup>(٩٣)</sup>.

## العروض والشكل الشعريّ

لقد، رأينا كيف أن تاريخ حركة الحداثة في الشعر العربي قد بدأ مع مسيرة الشعراء العراقيين، وما حققوه في إطار ما يدعى بـ «الشعر الحر» أو «الشعر المتحرر»؛ «الشعر المُطلق» أو «المُطلق»<sup>(٩٤)</sup> كما ذكرنا من قبل، فإن هذه التسميات قد تم إطلاقها على قصائد جسدت انفجار الشكل الشعري التقليدي، وتميزت بعدم تقيدتها بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، وبتنوع القوافي، خارجاً عن كل نظام للأشعار<sup>(٩٥)</sup>. وقد بدا أن مبدأ هذا التحول يزود الشاعر بحرية غير محدودة في البناء الشعري.. مع هذا فإن نازك الملائكة، التي التزمت في بدايتها بهذا المشروع التجديدي، وكانت من أول المدافعين عن طبيعته المحررة<sup>(٩٦)</sup>، ستعمد، فيما بعد، إلى شن حملة ضارسة ضد

٩٢- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٩٦. وهذا ما يلتقي مع رأي شارل بيلات، بخصوص النثر العربي المعاصر، إذ يقول: «إذا استثنينا بضعة مفاهيم مفرطة التقنية، فإن اللغة العربية قادرة على التعبير، بلا نقص، عن جميع الأفكار الحالية تقريباً».. (مدخل إلى العربية الحديثة - التوطئة، ص: ٤)

٩٣- نذكر من بينهم، على سبيل المثال: طلال حيدر، مورييس هواد، فؤاد شالي من لبنان، وسيد حجاب، عبد الرحمن الابنودي ومجدي عجب وصلاح جامين من مصر. وفي حدود علمنا، لم نوضح حتى الآن، أية دراسة جدية، حول هذا النتاج الشعري الطليعي باستثناء عرض موجز للظاهرة في كتاب غالي شكري: «شعرنا الحديث... إلى أين؟» (المجلد الثالث).

٩٤- يُراجع. نازك الملائكة، «قضايا الشعر المعاصرة»، (القسم الأول، المجلد الثاني ص: ٣٧-٤١، والقسم الثاني، الفصل الأول)؛ أحمد أبو سعد، «الشعر والشعراء في العراق» (ص: ١٣-٢٦)، وعبد النسي، «قضية الشعر الجديد» (ص: ٢٩٦-٢٧٠).

٩٥- سيكون القسم الثاني من هذا البحث مخصصاً للتحول البنائي في القصيدة الجديدة.

٩٦- يُراجع مقدمتها لمجموعتها الشعرية: «شظايا ورماد»، وكذلك الفصل الثاني من القسم الأول من كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، وهو إعادة لمقالة سبق نشرها في «الآداب» (العدد ١١، ١٩٥٧).

«المُفسدين» من بين الشعراء الجدد، وسنحاول أن نثبت جلةً من القواعد التقيدية  
يتوجب على الشاعر مراعاتها في إنتاجه الجديد .

وقد استُقبلت هذه المحاولة بصرخات احتجاج عديدة من انصار الشعر الجديد،  
تصفها بأنها «محاولة متمجلة في التقين» أو «سلسلة من القيود الجديدة للشعر» . مع  
ذلك، فما من شاعر أعار انتباهاً جدياً لهذه المحاولة التي اعتُبرت بمثابة ارتدادٍ وثمرة  
نزعةٍ محافظة .

ومهما يكن من أمر، فإن التحول الشكلي الذي طرأ على القافية والمقاييس الوزنية في  
البداية، أي البنية الخارجية للقصيدة. سيضع موضع السؤال معمار القصيدة الداخلي  
نفسه، بالتفاعل مع هذه البنية الخارجية من جهة، ومع التجربة والمحتوى الشعريين من  
جهة ثانية .

ومع إن نتاج الشعراء العراقيين الشبان، وخصوصاً السياب، قد عالج مختلف أوجه  
هذه المسألة، إلا إن المقاربات النظرية والنقد التحليلي لهذه الظاهرة لم يتخذا طبيعة  
«جدية» ومنهجية إلا في اطار نشاطات تجمع «شعر» .

إن بيان يوسف الخال لا يقدم شيئاً جديداً فيما يتصل بإيضاح التحويل العروضي الذي  
شرع به الشعراء العراقيون؛ واقتصر همه في البيان على رفض البنية العروضية  
الكلاسيكية، المتمثلة بانتظام الأوزان القديمة، ووحدة القافية، واستقلالية البيت  
الشعري . كما أن بيانه لا يقترح بالمقابل، إلا تطوير الإيقاعات العروضية والقافية بحسب  
مقتضيات المحتوى الشعري الجديد، وفي النهاية بناء القصيدة بمقتضى وحدة التجربة  
والمناخ الشعوري العام .

فما بعد، كان التجمع مدعواً للاستاؤلات الملحة حول دواعي هذا  
الإصلاح البنائي، وكانت الإجابات ترد وجيزة طوال المرحلة الأولى من تطور الحركة،  
عبر المقابلات والتعليقات وأعمدة النقد . ولم يكن مجموع هذه «الاجابات» ليتجاوز  
إطار التعليقات التي أشرنا إليها منذ قليل، وهي تتلخص في غالبها بالتعليل التالي  
ليوسف الخال:

«القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها . الوزن الخليلي الرتيب مات  
بفعل تشاك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها . وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري  
للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبذل شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي



تختلف عن حياته .

« من هنا كان شعراء هذا الجيل مدعويين إلى ابداع أشكال جديدة مستمدة طبعاً من عبقرية اللغة العربية وراثتها الشعري، ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضر »<sup>(٩٧)</sup>.

وقد أكد نذير عظمة على هذا الموقف ذاته، حين صرح بأن التوجه الشعري الجديد « لم يتنكر للقديم من حيث الأسس بل رفض التسليم بالأشكال فقط؛ فهو يحاول أشكالاً جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث »<sup>(٩٨)</sup>.

وإذا كان التأكيد، مراراً، على هذا الموقف التطوري من الشكل الشعري لم يمنع المجلة من نشر نماذج من النثر الشعري لألبر اديب أو ابراهيم شكرالله أو جبرا ابراهيم جبرا، فإن مسألة قصيدة النثر لم تُطرح إلا في نهاية المرحلة الأولى، في إطار الإجتاعات الأسبوعية للتجمع، ولم تُعالج نظرياً إلا في المرحلة التالية .

وفي الواقع، لم تبدأ القضية إلا مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط إلى بيروت، وظهور أشعاره في مجلة « المجلة » أولاً، ثم في « شعر » نفسها. إن قصائده الحرة - المجردة من الإيقاع العروضي ومن القافية - والتي تفجر المنحى السوري، فيما هي تعرب عن مرونة فائقة في الحركات التعبيرية، قد لفتت انتباه أعضاء التجمع إلى الإمتيازات الكبيرة التي يتيحها للشاعر تحليله الكامل عن الشكل التقليدي .

ما من شك في أن ثقافة أعضاء التجمع قد أتاحت لهم أن يعاينوا إمتيازات التحرر هذه، في نتاج الشعراء الغربيين، ولكن تجربة الماغوط دللت لهم على أن هذه الإمتيازات قابلة للتحقيق على يد الشاعر العربي، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكي، الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لا غنى عنها في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر .

ويجدر بنا، ونحن نتابع هذا الموقف الجديد للحركة، ألا نتوقف عند الجدل الذي أثير حول مفهوم قصيدة النثر poème en prose، باعتبارها نوعاً شعرياً مختلفاً عن القصيدة المحررة من الوزن والقافية، سواء كان ذلك من حيث تصورها الشعري أو من

٩٧- مقابلة مع « النهار »، ظهر ملخص عنها في « شعر » العدد ٣، ص: ١١٤

٩٨- المصدر السابق .

حيث بنيتها اللغوية والصوتية، وكتابتها. لقد احتدم هذا الجدل، في جانب منه، على أثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر<sup>(٩٩)</sup>، ولكن الإختلاف، مهما كان عظيماً، بين قصيدة النثر والقصيدة الحرة لا يغير شيئاً في أساس المسألة التي تحتذب انتباهنا هنا، قبل سواها: ألا وهي هذا التخلي النهائي عن الإيقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية، والدخول إلى حيز كان في اللغة العربية، حتى ذلك الحين، حكراً على النثر وما يتفرع من النثر.

فما هي، إذن، التعليقات التي استندت إليها هذه المسيرة الثورية، وأي تعريف جديد سينفتح عليه الشعر؟

بالقياس إلى التراث، تمثل هذه الخطوة قفزة مجددة لا مثيل لها في تاريخ الشعر العربي. يقول أدونيس:

« لا يدرك الشاعر العربي المعاصر أنه مرغم على تجاوز أطر الشعر العربي التقليدي، إذا أراد أن يكون مخلصاً لتجربته الحالية. (...) فالوفاء غير المشروط للتراث يعني الموت، كما أن الوفاء غير المشروط للأشكال الشعرية هو إنتحار للشعر<sup>(١٠٠)</sup>. »

وسوف نرى لدى يوسف الخال، أيضاً، تعبير « الحركة التطورية » وهو ينسحب لتحل محله الدعوة إلى « الثورة ». فـ « المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم، هي مرحلة تحرر - تحرر من كل ما توارثناه من تقليد جامد متحجر في شتى نواحي الحياة، ومنها الشعر ».

ويضيف الخال: « إن هذه الرغبة المشروعة في الثورة والإنطلاق قد توقعنا في الفوضى. إلا أن الفوضى التحريرية العارفة حال طبيعية في مرحلة الإنتقال من الجمود والتحجر إلى اليقظة والنهوض. وإذن، يجب ألا نخيفنا، بقدر ما يخيفنا النظام القاصر العقم. فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة، أما من هذا النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت<sup>(١٠١)</sup>. »

أما أنسي الحاج فقد ساهم على طريقته في الإعلان عن هذه « المؤامرة على التقليد

٩٩- سوزان برنار: « قصيدة النثر من بوفلير حتى أيماننا » Suzanne Bernard, « Le Poeme en prose, de Baudelaire jusqu'à un jour », Nizet, Paris, 1959

١٠٠- « المعايير والقيم في الإسلام المعاصر » - (ص: ٢٩٩-٢٩٨)

١٠١- افتتاحية « شعر » العدد ١٢.

العربي، مصرحاً أن «الشعراء المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والرجعي المعاصر، وأنهم شاهدو حياة مختلفة مستقلة تتطلب شعراً عربياً من نوع آخر»<sup>(١٠٢)</sup>.

مع هذا، فيامكاننا أن نعاين لدى بعض أعضاء الحركة هماً فعلياً بالقبض على الجذور البعيدة في تاريخ الشعر العربي، وإتخاذ المحاولات التجديدية المتقطعة مصدراً للإلهام<sup>(١٠٣)</sup>. هكذا يرى أدونيس في تمرد أبي تمام (توفي نحو ٨٤٦) وأبي نواس (توفي نحو ٨٠٥): «الجذور الغامضة البعيدة لتمردها الحديث»<sup>(١٠٤)</sup>.

ومع هذا فإن أدونيس، الذي سيستقر موقفه الشعري فيما بعد على ركيزتين أساسيتين هما: «روح التراث والتجاوز المستمر»، لن يتردد في الطعن بالموقف التقليدي من الشعر، على مستوى الشكل الفني. وهو يستعيد التمييز الشهير بين «النظم» و«الشعر»، ليرفض تحديد القدامى للأخير بأنه «عبارة عن كلام موزون مقفى». ويصفه عنه: «بأنه تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر - إنه تحديد للنظم لا للشعر». ثم يطرح الخاتمة المهمة التالية: «ليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر»<sup>(١٠٥)</sup>.

منذ هذه اللحظة اندلعت حلة «الشعر المنشور»<sup>(١٠٦)</sup>، و«قصيدة النثر». ومنذ هذه اللحظة لم يعد أي شاعر من أعضاء التجمع ينكر انتماءهما إلى الشعر، اسوة بالقصائد الموزونة والمقفاة. بل على العكس، إن هذا النوع من الإنتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص من الحركة، في الوقت الذي يتضاءل فيه الإكتراث بالعروض.

وفي ١٩٥٩، نشرت دار مجلة «شعر» مجموعة «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط، وتلتها مجموعات أخرى: «تموز في المدينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«لن»

١٠٢- «شعر»- العدد ١٢، ص ١٢٥.

١٠٣- تراجع: خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص: (١١). وبخصوص هذا المم في الثبات شرعية حركة الخدانة بوجه عام. تراجع: غالي شكري «شعرنا الحديث إلى أين؟» (الفصل الأول)، جبرا إبراهيم جبرا «الرحلة الثامنة» (المقالة الأولى).

١٠٤- شعر (العدد ١١، ص: ٨٢-٨٣). تراجع كذلك البحث الذي قدمه الشاعر مؤتمراً روما حول الأدب العربي المعاصر- أعمال المؤتمر.

١٠٥- «شعر» (العدد ١١، ص: ٩٤)

١٠٦- ينبغي أن نشير إلى الاختلاط المحيط بهذه التسمية. إذ فيما يرى البعض فيها مرادفاً لـ «الشعر الحر» فأنها تشير لدى الملائكة والأوساط الأدبية في مصر إلى البيت الجديد، في إطار التحولات الجديدة للعروض. تراجع: محمد النوبسي، «قصية الشعر الجديد» (الملحق، ص ٢٦٩).

و«الرأس المقطوع» لأنسي الحاج، و«القصيدة ك» لتوفيق صايغ و«رحلة العودة» لميشيل كمال، و«إلى الفقر» لهزري حاماتي و«ماء لحسان العائلة» لشوقي أبي شقرا، وقد حازت المجموعة الأخيرة على جائزة «شعر» لعام ١٩٦٢.

فوق ذلك، فقد ضاعف أدونيس ويوسف الخال نشر قصائد النثر في هذه المرحلة الثانية، وقد خص الأول بدراسة معمقة<sup>(١٠٧)</sup> هذا النوع الذي يرى فيه: «عمداً أعلى في نطاق الشكل الشعري»<sup>(١٠٨)</sup>.

وفي النهاية، فإن انتصار هذه الثورة على الشكل الشعري التقليدي قد لقي تحققه الأكيد في إطار أعمال حركة «شعر»، التي دفعت هذه الثورة في لحظة معينة، إلى حدود متطرفة مانحة إياها أبعاد مغامرة مولدة وهشة في الوقت ذاته. مع هذا فإن الحكم على الحركة يجب ألا ينبثق من الأبعاد المتطرفة التي عبرت عن نفسها من خلالها، وإنما مما استطاعت أن تحققه على مستوى التجديد العروضي أي مستوى القافية والوزن وبنية القصيدة (ووحدة الشكل والمضمون). وألحقيقة أن دور «شعر» في هذا المضمار، كان حاسماً تماماً.. وإنما يعود فضل ضمان نجاح القصيدة الجديدة وانتشار مفاهيمها الشعرية المعاصرة إلى شجاعة أعضاء هذه الحركة وإصرارهم النهائي في العمل.

وقد طرحت مسألة بنية القصيدة في بيان يوسف الخال، وظلت هذه المسألة منذ تأسيس التجمع محوراً لجميع الكتابات والتعليقات التي طرحها نقاد الحركة أو شعراؤها، إذ أن تأثيرهم بالتصورات الشعرية في الغرب كان يدفعهم إلى مهاجمة العالم غير المترابط للقصيدة الكلاسيكية والرومانطيقية.

وإذا لم تكن نظرات أعضاء التجمع متطابقة بخصوص هذه المسألة، شأن غيرها من المسائل الأخرى، وخصوصاً على مستوى التفاصيل الدقيقة والمعايير التطبيقية، فإن حداً أدنى من الإتفاق يمكن إيجازه بهذه العبارات لأدونيس<sup>(١٠٩)</sup>:

«إن شكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها (...). لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية. فاللوحة هي، قبل كل شيء، شكل ما. وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في

١٠٧- «شعر»، العدد ١٤، ص: ٧٥.

١٠٨- المصدر السابق، ص: ٨٢.

١٠٩- «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، «شعر» العدد ١١، ص: ٨٤.

الكل . للقصيدة بهذا المعنى نوع من الغائية الداخلية . هنا يتوحد ، في الشعر الحديث ، الشكل والمضمون توحداً جوهرياً .

إن الشرط العروضي الكلاسيكي (النظم) يتراجع في هذا التصور الجديد للقصيدة إلى المستوى الثاني من الاهتمام . فلم يعد الإيقاع العروضي وكذلك القافية أكثر من عنصر اختياري خاضع للبنية العامة للقصيدة ، التي كفت هنا عن أن تشكل تجميعاً منضداً من الأبيات المنفصلة ، لتصبح عملاً عضوياً ومعقداً ، يخضع بناؤه اللغوي والإيقاعي ، في كل قصيدة ، إلى قوانين وظائفية ، وجمالية نابغة من شخصيتها المتميزة ومن فريدة التجربة الشعرية المعبر عنها في القصيدة .

## غموض الانتاج الحديث والتلقي التقليدي معنى العمل الشعري ومصيره الاجتماعي

سنعمل في القسمين الثاني والثالث من هذا البحث على دراسة الجوانب التقنية المختلفة لهذه البنية الشعرية، التي كان تعقدها غالباً ما يأتي مقترناً بغموض<sup>(١١٠)</sup> في التعبير، يزداد حدة مع تطور العمل الشعري الحديث. إن هذه الظاهرة التي سندرسها في النطاق الشكلي واللغوي - الاجتماعي فيها بعد، تبدو على درجة من الخطورة والأهمية، لا سيما أنها قد تجلبت عبر جلة من المشاكل والاستباعات المشتركة: علاقة الشاعر بترائه الشعري، الذي يتصف، أساساً، بأنه تراثٌ تواصل شعبي؛ علاقته بلغة هذا التراث، والصيغ التعبيرية التي ورثتها الأجيال المعاصرة؛ مكانة الشاعر العربي في مجتمعه كفردٍ خلّاقٍ ومنتجٍ؛ مصير إنتاجه والرسالة التي يمكن لهذا الإنتاج أن يحملها؛ دور هذا العمل في النضال الوجودي للجماعة؛ موقع الشاعر العربي، ومن خلال الانتلجنسيا العربية، في العالم المعاصر؛ وفي النهاية علاقته مع تطور العالم الخارجي والحركات الفلسفية والسياسية والفنية للمجتمعات الأخرى.

لا نبغي هنا الخوض، مفصلاً، في هذه المشكلات المتعددة والمعقدة. مع ذلك نجد من المناسب أن نستحضر الإيضاحات والتعليقات التي أوردتها مجلة «شعر» حول الاتفاق بين التعقّد والغموض، الذي لعب الدور الأساسي في القطيعة بين الشعر الحديث والجمهور التقليدي.

في «محاولة في تعريف الشعر الحديث»<sup>(١١١)</sup>، أفرد أدونيس فقرة موجزة لقضية

١١٠- في الفصل الأخير من القسم الثاني، سنحاول التمييز بين هذه المفردات، والإبانة من المستويات التي تنجل فيها صعوبة إيصال العمل الشعري، ثم في نهاية القسم الثالث سنحاول إيضاح معنى هذه البنية الحديثة للقصيد العربية الجديدة..

١١١- «شعر»- العدد ١١، ص: ٧٩

الغموض، حاول فيها إيضاح نبوءات هذا «التنافر بين الشاعر والقاري»<sup>(١١٢)</sup>، «التنافر الذي يشكل أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقاً»<sup>(١١٣)</sup>. ونسب هذه النبوءات، وفقاً للكاتب، على مستويات مختلفة<sup>(١١٤)</sup>: منها ما يخص طبيعة الشعر بعمامة، ومنها ما يلتصق بطبيعة الشعر الحديث بوجه خاص.

وإذاً يستشهد أدونيس بمقولة بودلير الشهيرة: «الجميل غريب دائماً»، إنما يستحضر واحدة من خصائص الشعر الأكيدة التي كان العرب القدامى قد عبروا عنها على طريقتهم حين قالوا: «أعذب الشعر أكذب». ولكن من البديهي أن بودلير لم يكن يتحدث عن هذا الغريب الذي يسعى الشعراء لإعادته، واستتلافه، بل، ربما، عما يعنى على الفهم دائماً، وما يثير المخيلة ويتملص منها في الوقت ذاته، ضمن وعد دائم وفاتر بالإيضاح ذات لحظة. ومع أننا لسنا مدعويين هنا إلى اجتياز بوابة «العبث» بعد، فإن بإمكان عبارة بودلير أن توحى بأن «الجميل» «الغريب» بشكل حتمي، وإن كل ما لا يكون «غريباً» يظل مجرداً من الجمال. مثل هذا الإيحاء يبدو متلائماً مع التوجه المفهومي أو (التصوري) لتجمع «شعر» و«حركة الحدأة بوجه عام».

ومن شأن المقارنة بين الجمال الشعري القديم وجمال الشعر المعاصر أن تكشف لنا عن بعض خصائص هذه «الغربة» الملازمة للعمل الحديث. لقد انحصر دور الشعر القديم، وفقاً لنظرة أدونيس، في «مهمة تزيينية أو غنائية، لأنه كان يطمح لأن يجعل أو-لأن يضمن صفات الكمال على الأشياء»، أما الشعر الحديث فيتمثل طموحه اليوم في أن يكتشف ويعرّي ما لا يقدرُ بصَرَتنا أن ينفذ إليه<sup>(١١٥)</sup>... وإلى «أن يتجاوز الظواهر ويواجه الحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله»<sup>(١١٦)</sup>.

إذاً كان هذا «النوع من المعرفة»<sup>(١١٧)</sup> الرؤياوية أو «السحرية»<sup>(١١٨)</sup> التي هي، في

١١٢- المصدر نفسه، ص: ٨٦.

١١٣- المصدر نفسه، ص: ٨٦-٨٧.

١١٤- يطرح الكاتب اللغة والشكل الشعري في العمل الحديث كمتبرين هامين لهذه القطعة. وما إن القسمن الثاني والثالث من دراستنا هذه سيعالجان هذين العاملين بشيء من التوسع، فإننا سنكتفي هنا بقرئ المشكلة عند مستوى التصورات الشعرية وتواصلاتها السوسيولوجية.

١١٥- المصدر نفسه، ص: ٨٧.

١١٦- المصدر نفسه، ص: ٨٥-٨٦.

١١٧- المصدر نفسه، ص: ٨٠.

١١٨- المصدر نفسه، ص: ٨٦.

الوقت نفسه، وخلق<sup>(١١٩)</sup> وإضافة جديد ما للعالم<sup>(١٢٠)</sup>، تمثل غاية الشعر، وتحيله بالنتيجة إلى كلام غامض، متردد، لا منطقي<sup>(١٢١)</sup>، فإن أصل هذه «الرؤيا» نفسه غامض بالطبيعة، إذ أنه يحاول ترجمة وتجربة روحية<sup>(١٢٢)</sup>، هي، بدورها، صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها، صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة<sup>(١٢٣)</sup>. وهكذا، بدلاً عن القصيدة التقليدية، «القصيدة - الوصف»، «القصيدة - الزينة»<sup>(١٢٤)</sup>، تنهض القصيدة الحديثة كتعبير عن مجابهة بين عالمين؛ «عالم غير يقيني، يتجنب المنطق ولا ينخدع به»<sup>(١٢٥)</sup> يحتل مكان «عالم مغلقٍ منظم»<sup>(١٢٦)</sup> يجد الشاعر فيه «عوامل يقينه»<sup>(١٢٧)</sup>، ويبرر المنطق الخطابية<sup>(١٢٨)</sup> لشعره.

هكذا يتجه الشعر العربي الحديث إلى المستقبل، طامعاً في الإلتحاق بالشعر العظيم، الذي يعبر عن «قلق الإنسان الأبدى»<sup>(١٢٩)</sup>، ويشكل «دعوة» لوضع معنى الظواهر من جديد موضع الشك والبحث<sup>(١٣٠)</sup>، بتحريره نفسه، بأكثر ما يقتدر عليه، من عوائق «الزمان والمكان»<sup>(١٣١)</sup>.

وهذا التوجه «المستقبلي» - المحرّر من الزمان والمكان، بمعنى أنه يترجم المشاكل الكونية الكلية والدائمة - إنما يشكل في الوقت نفسه «مركز استقطاب لمشكلة كيانية يعانيها (الشاعر) في حضارته وأمنه وفي نفسه هو، بالذات»<sup>(١٣٢)</sup>. ولكن في الوقت نفسه الذي يقر فيه أدونيس بثقل المجتمع الذي لا بد أن يتلقى الشاعر وطأته، وبأهمية الشروط النفسية الإجتماعية التي يُولدُ شعره ويتطور ضمنها، فإنه يؤكد على «الخصوصية

١١٩- المصدر نفسه، ص: ٨١

١٢٠- المصدر نفسه، ص: ٨١

١٢١- المصدر نفسه، ص: ٨٣

١٢٢- المصدر نفسه، ص: ٨٥

١٢٣- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٤- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٥- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٦- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٧- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٨- المصدر نفسه، ص: ٨٧

١٢٩- المصدر نفسه، ص: ٨٠

١٣٠- المصدر نفسه، ص: ٨٠

١٣١- المصدر نفسه، ص: ٨٠

١٣٢- المصدر نفسه، ص: ٨٠



الإعجازية، للشعر، والتي تجعل العمل الشعري «لا يعكس هذه المعطيات فقط، وإنما يتجاوزها ويغيرها»<sup>(١٣٣)</sup>. وهو يقول عن العمل الشعري أنه «ليس رَسْماً بـل خلق»<sup>(١٣٤)</sup>. «و جوهر» هذا الخلق نفسه عبارة عن «سحر غامض»<sup>(١٣٥)</sup>. غير أن أدونيس لا يوضح لنا فيما إذا كان هذا التعبير وهذا التجاوز يتآن داخل العمل السحري نفسه، وفيما إذا كانا بـتقيان مقيمين، محبوسين، داخل هذا العمل وداخل ما دعاه البوت بـ «الصوت الأول للشاعر الذي إذ يتحدث إلى نفسه فإنه لا يتوجه إلى أحد»<sup>(١٣٦)</sup>، أم أنها موجّهان، على العكس، إلى جمهور محدد وإلى الأجيال القادمة. ومع هذا، فإن إيماءاته في البحث المذكور، وفي باقي كتاباته وكتابات زملائه<sup>(١٣٧)</sup>، تبدو كافية لتوكيد الفرضية الثانية، وإيضاح الطبيعة الإيصالية للأعمال الحديثة. ألم يلح أدونيس دائماً على القطيعة الملحوظة بين هذه الأعمال وبين الجمهور<sup>(١٣٨)</sup>؟

فما هي، إذن، الخلفيات السوسولوجية لهذه القطيعة، كما تصورها أعضاء تجمع «شعر»؟

لقد الح يوسف الخال في بيانه، على شيوع «روح الأزمنة الحديثة» في الشعر العالمي الذي يحاول أن يعكس التحولات الفكرية والعلمية والفلسفية والروحية، وأن يستجيب للتطور التاريخي الذي يحققه الإنسان والمجتمعات والحضارة. وهو يشهد، من بين ظواهر أخرى، بمصير الإنسانية المهذّدة بالحرب والدمار، بموت الإنسان في الحضارة التقنية، وفي النهاية بالإنقلابات الاجتماعية - الاقتصادية التي تهدد الحرية الشخصية للفرد؛ وهذا ما يشكل باعث اضطرابه، ويحثه عن وسائل لحماية حريته هذه وعن طرق للتوكيد على وجوده الخاص<sup>(١٣٩)</sup>.

وهذه مشاكل شاملة، بدون شك، تثقل على كيان الإنسان المعاصر أبناً كان، ولكن

١٣٣- المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٤- المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٥- المصدر نفسه، ص: ٨١

١٣٦- يتحدث البوت في «أصوات الشعر الثلاثة» (في كتابه: «في الشعر والشعراء» ص ٨٩ On Poetry and poets) عن ثلاثة أصوات في الشعر: الأول هو صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه، والثاني هو الذي يتوجه إلى جمهور محدد أو عريض، والثالث، أخيراً، وهو الذي يتحدث من خلال شخصية يتكرها الشاعر في قطعة دراماتيكية.

١٣٧- تراجع الصفحات السابقة: «الشعر طبيعته وفوره».

١٣٨- تراجع الملاحظات السابقة.

١٣٩- تراجع بيان يوسف الخال.

حدثها تختلف بحسب المجتمعات والأطر التاريخية المختلفة في العالم. وقد بدت الحساسية الشعرية العربية المعاصرة، خصوصاً عبر احتكاكها الثقافي بالغرب، مشبعة بصورة واضحة بهذه المشاكل<sup>(١٤٠)</sup> وربما كنا نجد هنا واحداً من أسباب طلائها مع مجتمعاتها المحسوسة بمشكلاتها الخاصة.

لكن مع هذا، وكما بين الناقد غالي شكري<sup>(١٤١)</sup>، فإننا نؤكد هنا أن تقع في ضرب من نقل أو استنساخ القيم والمواقف، بمحاولتنا مطابقة موقف الشاعر العربي المعاصر مع موقف زملائه في الغرب، دون أن نأخذ في الاعتبار الخصوصيات التاريخية والاجتماعية التي يتطور فيها ابداعه وفعله. ومن هنا تنبع ضرورة فهم «غربة» شعره على ضوء «غربته» و«اغترابه»<sup>(١٤٢)</sup> الخاصتين، في الإطار المحلي لهذه «الانقلابات الاجتماعية - الاقتصادية»، وللقيم الاجتماعية والاخلاقية والثقافية التي يتحدث عنها يوسف الخال.

وفي الواقع، إذا كان الشاعر الأوروبي والأميركي المعاصر يبدو مسكوناً بمشكلة الفرد في عالم يتجه أكثر فأكثر صوب تقييد ومماثلة ضيقة<sup>(١٤٣)</sup>، أي صوب التركيز على الهوية الفردية، فإن قلق زميله الشاعر العربي، واضطرابه، يبدوان نابعين، بشكل أساسي، من انهيار البنى العتيقة لمجتمعه، ومن الفراغ الحاصل الذي تضيق فيه حدود «الناهي» على صعيد الفرد والمجاعة والإنشاء القومي والحضاري. إن هذه الصورة التي تترجم، في سياق تحول جذري ومتسارع، حالة من البحث والتلمس، إنما تصبح أكثر تضليلاً حين تعكس عبر مرآة الثقافة الغربية: فالمشقف العربي يرى نفسه مقدوفاً، غالباً، إلى شعور بالإخفاق واليأس، وكذلك بالعبث، كلما حاول تحليل وضعه الخاص والحكم عليه، ليس، فقط، انطلاقاً من قيم ومعايير غربية، وإنما، أيضاً، على ضوء النموذج الغربي في كليته، وفي المطاف الأخير الذي وصلت إليه إنجازاته وتجاربته. وبمواجهة الأزمة المتعاطمة للحضارة الأوروبية - الأميركية، المزعومة حضارة شاملة، تلك الأزمة التي يعبر عنها مفكروها وفنانوها ذاتهم، وجدت الأنتلجنسيا العربية، «المتغربة»، نفسها حائرة، بعد أن أضاعت محوراً طبيعياً: تراثها وإمكانية الرجوع إلى الله.

١٤٠ - خالدة سعيد: بواقي الوقف في الشعر العربي الحديث، «شعر»، العدد ١٩ ص: ٩٠.

١٤١ - شعرنا الحديث... إلى أين؟، الفصل السابع، وخصوصاً ص: ٢١٤.

١٤٢ - ربما كان من المهم الإلتفات إلى أن كلمة «الغرب» مشتقة من المصدر اللغوي ذاته: فنحن نقول عن بنتها إلى الغرب أنه «تغرب»، «والغرب» يدل في الوقت نفسه على «الهجرة» وعلى «الدوران في الغرب»، كما أنه أصبح يدل، حديثاً، على «الاستلاب».

١٤٣ - تراثية كلمة الشاعر الأميركي أرشبالد مكليس، التي وردت كافتتاحية للعدد الأول من مجلة «شعر».

وهكذا يبلغ ضياع الشاعر العربي قمته، وينتشر على كافة أصعدة ومراتب علاقته بالعالم الذي أصبح بفعل ذلك، مرادفاً لديه لـ «العيب». ولا يبدو الخلاص ممكناً هنا - حتى لو كان خلاصاً مؤقتاً - إلا فيما وراء هذه الشاشة الغائمة للعالم، وإلا في ملجأ التوحد الإنشائي. إن العديد من الشعراء العرب، الذين وجدوا أنفسهم محاصرين برويتهم ذاتها، يقدمون الانطباع بأنهم ليسوا في حاجة للتواصل، وما هو التعبير يتخذ لديهم هيئة لا - لغة، أي أنه لا يصبح وسيلة للاحتجاج والرفض، بقدر ما يصبح أداة نفسي للذات<sup>(١١١)</sup>.

مؤكد أن الرفض في اللغة، أي في الرسالة الشعرية، لا يشكل خصيصة مشتركة لدى كل شعراء تجمع «شعر»، كما إنه لا يصح تأمل هذه القضية من الزاوية ذاتها التي نتأمل من خلالها علاقتهم بالمجتمع وبالعالم. مع هذا، ففي هذا الطرف الذي تتكاتف فيه الضغوط العالمية والمحلية، وحيث «يرفع اليأس لواءه ويرقص الرعب في كلمات الشاعر، يقطع الشاعر الحديث الأسباب بين سفينته والمرافئ، ويسلم أشرعته لرياح الضياع»<sup>(١١٥)</sup>. ولهذا فإن الفهم العام لم يقبل كون الشاعر عندنا كغيره من الشعراء في العالم يواجه ارتجاج المفاهيم وانهيار النظرة القديمة إلى الكون، كما يجابه طغيان المادية والآلة وتراجع الروح وقواها، وكونه يباع بخبزه اليومي<sup>(١١٦)</sup>. وإذا كان عمل هذا الشاعر لا يعني لعامة الناس شيئاً، إذ هم لا يزالون «يرون العالم متأسكاً، مستقراً على أسسه القديمة، فلأن هذا التخلخل أدرك العالم في وعي الشاعر والفنان والنخبة فقط، فهو لا، هم الثوار وسط عالم الأفكار المحنطة»<sup>(١١٧)</sup>.

لم يعد مدهشاً، إذن، أن نرى إلى «هذا النبي الجديد»: «منغياً مضطهداً، مشرداً، محروماً، يُقَابَلُ بالنفور وعدم الفهم»<sup>(١١٨)</sup>، لأنه تخطى «زمن العافية والانسجام» وشرع بـ «تزيق أقتعة المنطق، والمتعارف عليه، طامحاً لأن يشق جدران العقل»<sup>(١١٩)</sup>، لأنه «يشق طريقه وسط اللعنة والرعب ويعيش في ملكوت العيب حيث لا معنى للكلام»<sup>(١٢٠)</sup>.

١٤٤- تراجع ملاحظة خالدة سعيد في دراستها المستشهد بها منذ قليل، حول الموقف والتعبير لدى انسي الحاج.

«شعر»، العدد ١٩، ص: ٦٥-٦٩.

١٤٥- المصدر نفسه، ص: ٨٨.

١٤٦- المصدر نفسه، ص: ٩٠-٩١.

١٤٧- المصدر نفسه، ص: ٩١.

١٤٨- المصدر نفسه، ص: ٩٠.

١٤٩- المصدر نفسه، ص: ٩١-٩٢.

١٥٠- المصدر نفسه، ص: ٩٣.

وإذن، فنحن هنا يزاء المראה القديمة ذاتها للفاتحين والرائين: « كل نبي غريب في وطنه ». وتعود مسؤولية هذه الشقة المتزايدة بين الشاعر ومجتمعه إلى هذا المجتمع بالدرجة الأولى. أولاً: لأنه مغلق في جانب كبير منه أمام تطوّر الأزمنة الحديثة والتيارات الفكرية والفنية التي يستلهمها شعراء الطليعة<sup>(١٥١)</sup> بصورة أساسية؛ وثانياً: لأنه بات يمثل، في الطور الحالي من نموه، محيطاً خانقاً يدفع الإنسان، والشاعر خصوصاً ليس إلى التمرد فحسب، وإنما إلى المنفى والإنعزال. صحيح، كما تعبر خالدة سعيد، أن « الإنسان هنا مشاكل محلية خاصة. إلا أنه ككائن بشري، يواجه كغيره قدرأ أعمى، وتحاصره قوى الكون، ويقف عاجزاً أمامها، وتزيد مشاكله الخاصة في حدة شعوره<sup>(١٥٢)</sup> ». بهذه المناسبة، ولا تنسى الكاتبة أن تذكر ببعض ملامح الإطار المحلي الذي يصطدم به وعي الشعراء الذين وحاسيتهم: انحلال الوضع الاجتماعي والروحي، تزيف الحقيقة، غياب الحرية العامة والفردية، السجن، الملاحقات والموت<sup>(١٥٣)</sup>. وهي تختتم: « أمام هذا العبث، وهذه القوضى، وقف الشاعر ليكون نبي عصره<sup>(١٥٤)</sup> ». ولكن فيما عدا قلة من الشعراء الذين يعلن عملهم عن الانتقال إلى طور من « الرقص الثوري » فإن « أنبياء » الحداثة لا زالوا « في مرحلة النفي أو الإنكار »، ولم يبدأوا الثورة بعد، إذ « اكتفوا بإختيار المنفى<sup>(١٥٥)</sup> ».

والحال إن هذا الموقف الراض يرتد دائماً على أشكال هذا الصراع بين « المملكة القديمة » وطموح الشاعر في تجاوز الوجه المألوف للعالم والمجتمع، مبتدئاً بوضع معطياتها المشتبه موضع الشك، وبالكشف عن مظاهر العبث والتناقض والانحلال والعقم العاملة فيها<sup>(١٥٥)</sup>. هذه المحاولة الغامضة، والمتعثرة، في المصالحة بين المنفى الداخلي والمواجهة الفعلية مع العالم، هي بالذات ما يشكل مصدراً آخر مهمّاً لصعوبة الإيصال المحيطة بجانب كبير من الشعر الحديث. ولكن كما يحدث في جميع الحركات المجددة، فإن حركة « الشعر العربي الحديث » تميل أحياناً إلى قذف المسؤولية الكاملة على تلقي الجمهور الذي تنهم غالباً يانه لا يزال بعيداً عن أن يمتلك رؤيا تلاؤم حقيقته وعصره. يقول غالي شكري<sup>(١٥٦)</sup> إن « طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي للغموض في

١٥١- المصدر نفسه، ص: ٩٠ - ٩١ .

١٥٢- المصدر نفسه، ص: ٩٠ .

١٥٣- بتعرض جبرا إبراهيم إلى هذه الخصائص أيضاً في كتابه « الحرية والطوفان »، ص: ٣٠ .

١٥٤- المصدر السابق، ص: ٩٠ .

١٥٥- المصدر السابق، ص: ٩٢ .

١٥٦- المصدر السابق، ص: ٩٢ .

الشعر الحديث، الذي يتشكى البعض منه، وليس التفننات الوزنية أو الفلسفية أو المجازية<sup>(١٥٧)</sup>. ومع أن هذه الرؤيا والتراجيدية والغامضة في الجوهر<sup>(١٥٨)</sup>، تنظر قريبة من مادة الحلم، و« متميزة بنظام غير منطقي<sup>(١٥٩)</sup>، فإن الكاتب يؤكد مع روزنتال<sup>(١٦٠)</sup> Rosenthal على أن الغموض السائد في العمل الذي يطرح هذه الرؤيا ليس غموضاً فعلياً، وهو لا يعود إلى القصيدة ذاتها، وإنما إلى الزاوية التي يتم النظر من خلالها إلى القصيدة<sup>(١٦١)</sup>. ويزداد الأحساس بالتناقض الذي يوفره لنا هذا التحليل حدة، حين نطالع الخاتمة التالية، التي يقول فيها غالي شكري على لسان روزنتال: «إن ما يدهشنا هو أن الفرق الحاصل بين التعبير الشعري القديم والتعبير الحديث ليس نابعاً - خلافاً للأعتقاد السائد - من إبدال لغة واضحة وقابلة للتعقل بأخرى غامضة وملغزة، وأتاه، بالاحرى، من حلول لغة البساطة والتعبير الصريح محل اللغة السابقة؛ وهذا ما أدخل في الشعر، وبصورة غير معتادة، مصادر إلفية مجردة من الصناعات الإسلوبية، ووعياً بالواقع اليومي<sup>(١٦٢)</sup>».

وينبع هذا التناقض، كما يبدو، من خلط بين المستويات المتعددة: فالكثافة والتعقد<sup>(١٦٣)</sup>، وأحياناً انعدام التماسك في الرؤيا الشعرية الحديثة - الثقافية والغنية في آنٍ بعم - ومظاهر أخرى تعرب عن نفسها على المستوى الجوهرى (أو المضموني) والبنوي، إنما يترامن وجودها مع نزعة نحو التبسيط «القاموسي» والتحوي والاسلوبية يذهب أحياناً إلى حد الالتحاق بمعاني اللغة الدارجة، من جهة، ومن جهة ثانية بتمثل لغوي، شكلي، وجالي يبين عن شقية متعاطمة بين لغة الشاعر ومستوى تلقي الجمهور<sup>(١٦٤)</sup>.

١٥٧- شعرنا الحديث... إلى أين؟، ص: ١٢.

١٥٨- سندرس هذه المشكلة في نطاق الشكل، في الفصل الأخير من القسم الثاني من هذا البحث، وهو الكشف عن العلاقة بين الرؤيا الشعرية وتمثلاتها اللغوية والبنوية، سنباح لنا ان نتأكد من عدم دقة مثل هذا الإستنتاج.

١٥٩- المصدر السابق.

١٦٠- المصدر السابق، ص: ١٣.

١٦١- يرجع غالي شكري، دون تحديد المواضع، إلى ترجمة ج - الحسي لكتاب م. ل. روزنتال، من «الشعراء

الجدد» New Poets بعد الحرب العالمية الثانية.

١٦٢- المصدر السابق.

١٦٣- يراجع: عز الدين اساعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ص: ٣٧٣ - ٣٧٤. وكذلك: أدونيس وغالي شكري (كتاباتها المستشهد بها آنفاً) و: رنية حبشي «الشعر في معركة الوجود».

١٦٤- خالدة سعيد، «البحث عن المجدور» ص: ١٠٣. المدخل، ص: ١٢ - ١٣.

سنحاول لاحقاً أن نوضح، هذه المشكلة<sup>(١٦٦)</sup>، فنسهم في تبديد الخلط السائد حولها .  
أما ما يهنا الآن فهو التأكيد على أن رواد حركة الحداثة، من بين شعراء تجمّع  
« شعر »، كانوا واعين بهذه الهوة التي بدأت تنسع بين شعريهم وبين جمهورهم، بين  
رسالتهم وبين من توجه إليهم هذه الرسالة . مثل هذه الهوة هي التي دفعت يوسف الخال  
إلى الاعتراف بأن تمرداً مفاجئاً وعنيفاً على اللغة التقليدية وعلى أنماط التعبير المتأصلة في  
موروثنا الأدبي لن تسهم إلا في « إفراغ القصيدة من حضورها أمام القراء »<sup>(١٦٧)</sup> . وهل  
يمكن أن نتصور هذا التمرد التعبيري خارج التمرد الأشمل الذي يستثيره ويغذيه،  
والذي يباشر عمله عند مستوى موقع الشاعر في مجتمعه والعالم، وعند مستوى تصورات  
الكاملة ورؤياه الشعرية ؟

وهذا ما ذكر به، كفايةً، مختلف أعضاء تجمّع « شعر » . إذ يجب البحث وراء  
« الكلمات الغريبة »، دائماً، عن « فارس » هذه الكلمات<sup>(١٦٨)</sup> . علينا ألا نترصد في  
هذا البحث الفشل الأبدى المحوم حول كل فاعلية خالقة، فحسب، وإنما، أيضاً،  
المأساة التاريخية لجبل يشهد تقوض عالمه القائم، ويسهم في ذلك التقوض، غير أن غيلته  
عاجزة عن تمثيل معمار المستقبل . تقول خالدة سعيد في « البحث عن الجذور » : « لكي لا  
تأتي نظرتنا إلى حركة الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كظاهرة في حركة كبيرة  
شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تنجلي بالثورة على الأساس والمفاهيم التي استقرت عليها  
طويلاً »<sup>(١٦٩)</sup> . وعلى أية حال، فإن القسمين الأساسيين من هذه الدراسة سيكونان  
مكرسين لبحث جوانب الإنجاز الشكلي للشعر الحديث . وإذا كنا قد حرصنا، فيما تقدم  
من الصفحات، على التأكيد على الموقف النظري لحركة « شعر » في هذا المضمار، فما ذلك  
إلا لإيضاح الجانب الواعي للتمرد على التقليد العربي؛ هذا من جهة، ومن جهة ثانية  
لإظهار تعدد المشكلات التي كان على حركة « شعر » أن تواجهها كلها في مرحلة  
« التعميق » هذه؛ مشكلات لا نزعم أننا أحطنا بها هنا، أو قبضنا على امتداداتها  
الكاملة . ومع هذا فإن الخطوط التي أمسكتنا بها هي التي ستمثل الخطوط الأساسية في  
« جدول أعمال » هذه المرحلة الحاسمة من نشاط الحركة؛ وفيما عدا الإعتبارات الشخصية  
التي قبض لها أن تتدخل وتمارس تأثيرها هنا أو هناك، فإن هذه الخطوط هي أيضاً ما  
سيكشف عنه « ملف » الأزمة التي سنخط مصير تجمّع « شعر » ومجلته .

١٦٦ - في الفصل الأخير من القسم الثاني المكرس لبحث هذه المشكلة .

١٦٧ - « شعر » العدد ٢٧، ص: ٨١ .

١٦٨ - « فارس الكلمات الغريبة » : هو عنوان القسم الأول من مجموعة « أغاني مهيار الدمشقي » لأدونيس .

١٦٩ - « البحث عن الجذور »، ص: ٧ .

### III - الازمة والانهيـار

#### ١- عوامل الأزمة

ليس سهلاً ( ولا مهماً ) أن نعمل هنا على تحديد المدة الزمنية التي استغرقها كل طور من الأطوار التي عرفها نشاط حركة « شعر » بالضبط . مع ذلك فبالإمكان القول إن الأزمة الداخلية قد طرحت نفسها علنياً في منتصف السنة السابعة ( ١٩٦٣ ) ، مع العدد السابع والعشرين من المجلة .

ويمكن أن نتوقف في هذا العدد عند نقطتين هامتين :

١- اختفاء اسم أدونيس من عضوية لجنة التحرير

٢- افتتاحية المجلة ( التي حررها انسي الحاج ) والتي تلمع ، تلميحاً ، إلى الازمة القائمة .

بعد أن يستعرض كاتب الافتتاحية الصعوبات التي اصطدم بها التجمع كـ « اللغة » و « الإلتواء الثقافي » و « الإبداع » و « الخارج » و « قلق الحاضر أمام الماضي والمستقبل »<sup>(١٧٠)</sup> . الخ ، يتساءل عما إذا لم تكن نهضة الشعر العربي الحديث قد بدأت بـ « التعتُّر » والوقوف أمام الباب المغلق ، وفيما « إذا كان إبداع روادها قد جفَّ بضغط الحاجة والبيئة وانحراف الذات » ، وإن لم تكن الحركة قد « جدت » وبدأت تتطلع أفقياً<sup>(١٧١)</sup> . ولا تعكس هذه التساؤلات ، بالإضافة إلى تساؤلات أخرى كثيرة ، النقد الخارجي الذي تلقتة الحركة وحسب ، وإنما تعكس كذلك عملية النقد الذاتي الذي يبدو أن التجمع قد باشر الشروع به .

أما أدونيس ، الذي كان المحرك الحقيقي للمجلة طوال المرحلة الثانية من نشاطها ، فإنه لم يسهم فيها فعلياً أثناء عام ١٩٦٣ ، وهو سيقطع صلته بها وبالتجمع منذ مطلع ١٩٦٤ . وستصدر المجلة بعد ذلك عددين مسزودجين ، حل ثانيهما اسم « العدد الأخير »<sup>(١٧٢)</sup> .

وتشير افتتاحية العدد ما قبل الأخير ، بشكل واضح ، إلى هذه الأزمة التي دعته « أزمة عابرة » . ويحاول عصام محفوظ<sup>(١٧٣)</sup> أن يوجزها في هذه الافتتاحية بنبرة شاعرية وعاطفية ، نورد منها ما يلي :

١٧٠ - افتتاحية العدد ( ٣٧ ) ، ص : ٧ ، وعنوانها : « الأسئلة المحيطة » .

١٧١ - المصدر نفسه .

١٧٢ - الأعداد ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ .

١٧٣ - كان عنوان الافتتاحية : « الأزمة الشعرية العابرة » ، ويرد في الصفحة ( ٦ ) من العدد نفسه ، أن « عصام محفوظ هو الذي حرر الافتتاحية ووقتها هيئة تحرير المجلة » .

« إن الحاجة التي أوجدتنا استنفدت منا الكثير »<sup>(١٧٤)</sup>  
وهرجيب على سؤال: « تعبنا نحن ؟ » بالقول:

« ما تعب فينا حقاً هو تطرّقنا في التحدي، بقدر ما تعب وخفّ التحريض في الطرف الآخر »<sup>(١٧٥)</sup>

ثم يضيف: « منّا من يش، على صعيد المجلة، ومنّا من بلغ بأسه حدّ التخلي، ولكن المجلة ظلت سبع سنوات، وستظل، تجسّداً لهذا الجرح الفاجر الذي فتحناه بيننا وبين عالمنا »<sup>(١٧٦)</sup>

« إن المسافة التي قطعناها في ردم الهوة بين وعينا وواقعنا ليست إلّا جزءاً ويبقى الكثير.

المجلة التي جمعت أشخاصها للسمر في هذه الطريق كانت تضع الضفة الثانية من الهوة هدفاً. كانت تطمح لأن تنال أكثر من حياة واحدة للوصول إليه. كانت قد خزنت طموحاً يفوق طموح مجموعة الأشخاص من العاملين فيها.

ذلك أنها جمعت من مجموعة الطموح الشخصي طموحاً واحداً غير شخصي، طموحاً موضوعياً، طموحاً يستطيع أن يصل مرحلة بمرحلة وجيلاً بجيل وضفة بضفة »<sup>(١٧٧)</sup>.

وتُبرر هذه الإرادة في إضفاء صفة المؤسسة على مشروعات التجديد نفسها لدى المؤلف، بكون « الطموح الفردي عندنا يبدو دائماً طموحاً صغيراً على قدّ بلدنا،<sup>(١٧٨)</sup> طموحاً قصير النفس، طموحاً أنانياً سرعان ما يفقد الدافع الأصيل ليمتزج ببضع صفات أخرى قنوعة ومقتنعة ذاتياً. وهكذا يظلّ الاسم معلقاً على فوهة فعل ناقص »<sup>(١٧٩)</sup>.

ثم يختم قائلاً: « هل تعاني المجلة إذن أزمة شعرية على هذا الصعيد ؟ بالطبع. إنها الأزمة التي رافقت وترافق كل فتح شعري جاذ وسريع وغير متوقع. لكنها أزمة عابرة

١٧٤- المصدر نفسه، ص: ٦.

١٧٥- المصدر نفسه، ص: ٧.

١٧٦- المصدر نفسه، ص: ٨.

١٧٧- المصدر نفسه.

١٧٨- إشارة إلى « الإطار اللبناني » من الحركة.

١٧٩- المصدر نفسه.



لكنها كانت أزمة نهائية على مستوى المجلة وتجمعها الشعري، وقد حل العدد الأخير إثبات ذلك. ففي هذا العدد الأخير نشر يوسف الخال، بالإضافة إلى قصيدة وداع مؤثرة، بياناً يعلن فيه عن توقف المجلة<sup>(١٨١)</sup>، مضيفاً عنصراً آخر إلى طبيعة الأزمة وبواعثها الأساسية.

فبعد أن استعرض إنجازات الحركة على صعيد الشكل الشعري، والتي كان يأمل منها أن تكون «كافية لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفويّاً حياً صادقاً» وأن «تحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسرارهِ ودخائلهِ» يختم بالقول إن: «هذه الخطوة لم تحقق من الغاية إلا بعضها». إذ اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه... وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى، مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر، لأنه ألقق فنونه باللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حولنا»<sup>(١٨٢)</sup>

ويفسر أدونيس - الذي يعدّ رحيله عن التجمع من أكبر بواعث هذا التوقف المبكر للمجلة - يفسر الأزمة بكون المجلة لم تستطع أن تنتقل، بالسهولة نفسها إلى الجانب الإيجابي من مهمتها التحويلية، بعد أن انجزت، بنجاح، الجانب «السلبي» منها، والمتمثل «بتحطيم القلعة الشعرية القديمة». وهكذا انهارت تحت وطأة الارتباك والتشوش فيها يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده<sup>(١٨٣)</sup>.

ويمكن إيجاز هذه الآراء المطروحة على لسان أربعة من أعضاء التجمع الرئيسيين، والتي تكشف عن جوانب عديدة من الأزمة وأسبابها المباشرة والبعيدة، كما يلي:

- ١- العوامل الشخصية، والنفسية والفنية، الخ...
- ٢- الظروف المحيطة.
- ٣- مشكلات تتعلق بالانتهاء الثقافي (التراث).
- ٤- مشكلات تقع على مستوى اللغة.
- ٥- الارتباك الذي يسود مشروعات إعادة البناء، عادة.

١٨٠- المصدر نفسه، ص: ٨.

١٨١- «بيان» و «شعر»، العدد ٣١-٣٢، صيف - خريف ١٩٦٤، ص: ٢.

١٨٢- المصدر السابق، ص: ٣-٢.

١٨٣- من أحاديث أطل بها الشاعر لكاتب هذه الأطروحة.

## ٢- حول دلالة الأزمة .

أن يمتاز تجمع شعريّ الأطوار أو المراحل الثلاث التي أشرنا إليها في تاريخ « شعر » (وهي أطوار الولادة، والازدهار ثم التراجع)، وأن يصطدم هذا التجمع بصعوبات مختلفة ستقود إلى تفجّره وانتياره، فليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة .

بإمكان هذا أن ينسجم مع قوانينٍ أساسية لكل الظواهر التاريخية؛ لكن المدهش في تاريخ حركة « شعر » هو أنها « أحرقت » مراحلها في فترة قصيرة نسبياً (ثماني سنوات) دون أن تمر بمرحلة هَرَمٍ و« تعفن » نصادفها عادة في حالات مماثلة .

هذه الظاهرة، الخاصة إلى حد ما، والتي يمكن أن تبدو لعين المراقب البعيد كما لو كانت عبارة عن موت مفاجئ أو « موت نتيجة حادث »، إنما تجد تفسيرها، في جانب كبير منها، في تعدّد وفداحة المشكلات التي يتعيّن أن تواجهها حركة أدبية عربية طامعة إلى تغيير جذري . وهذه النقطة هي التي أراد جاك بريك أن يشير إليها حين أوجز خصوصية النضال الأدبي في العالم العربي بالصورة التالية :

يقول جاك بريك : « إن ما يستدعي في حالة شعرائنا السوريين مجرّد تفرّد في الشخصية، يفجر في حالة أصدقائنا العرب نضالات تطال الدين والتاريخ »<sup>(١٨٤)</sup> .

وهكذا فإن المشكلات المتصلة بالمستوى الشكلي أو بالمستوى الجوهرية تشترك وتتأزج في تعقيد عضوي غير قابل للحل . وتبدو تعددية العوامل التي أشرنا إليها أعلاها، والتي تكمن في أساس أزمة « شعر » ذات أثر حاسم .

والآن، في نهاية هذا العرض التاريخي، نعود لتأمل، وإن بسرعة في مجموع العوامل التي قادت تجمع « شعر » إلى الباب المغلق، لكن ليس إنطلاقاً من وجهة نظر أعضائه، وإنما من وجهة نظرنا، وكما تبدو لأفهامنا .

لنشر، أولاً، إلى أن النقاط المطروحة من قِبَل أعضاء التجمع أنفسهم، تغطي ملفّ الأزمة، عن حق، وأن بصورة عامة وملتبسة . لكننا، إذ نتفهم تماماً الظروف الخارجية الخاصة التي كان على الحركة أن تخط وسطها مسيرتها الثورية، إنما نعتقد أن هذه الأزمة، التي تشكل من جهة أخرى جانباً من الأزمة الشاملة المهيمنة على الحياة السياسية والإجتماعية والفكرية، تجد الأولى، وقبل كل شيء، في ضرب من « ازدواج الشخصية »

١٨٤- مقدمته لانطولوجيا الأدب العربي (لوسوي)، من: ٣٥

لدى الفرد والجماعة كان يميز هذه المرحلة الإنتقالية من التاريخ العربي:

إن الشاعر العربي الذي « يريد أن يعلو على تناقضاته » كما يقول ادونيس (١٨٥)، إنما يجد نفسه لدى « الخروج » من هذه التناقضات بإزاء تناقضات أخرى أكثر خطورة وحدة. هذه الحالة مرافقة لكل الثوار بالطبع، ولكن الشاعر الذي يتغذى، قبل كل شيء، من حوارٍ حاد وشديد الحساسية بين عالمه الباطني والعالم الخارجي، يجد حقل التناقضات هذا أكثر سعة وأشدّ تعقداً. هذا التوتر أو التمزق يتضاعف لدى شعراء تجمع « شعر » الذين دعوناهم بشعراء « ما - بين - النارين ». لقد كان عليهم، كما ذكرنا، أن يواجهوا - وفي الوقت نفسه - كلاً من « المعقل السلفي » و « الثورة المفتعلة، غير الأصلية، الغازية ». ولكن الشعراء الذين كانوا يمثلون لحظة انطلاق هذا النضال المزدوج، جبهة متكافئة بوجه « الخصم »، لم يكونوا يشكلون إلا فئساء مفتتة فيما يتصل بالأهداف الواجب بلوغها في مرحلة ما بعد « الإنتصار ». وقد رأينا الدليل على ذلك في الإنقسامات التي كانَ التجمع يشهدها على مستوى المسائل الرئيسية، وخصوصاً مسألة الإنتاء الثقافي والحضاري. وكان محتملاً لانقسام يمثل هذه الحدة، أخذ ينعكس، بالضرورة وفي كل مناسبة، على انسجام التعاون في قلب الحركة، أن ينتهي إلى هدم الحركة والتسبب في انحلالها.

مع ذلك فإن هذا « الازدواج » داخل الحركة قد مرّ بفترة، « مُهانة »، و « وقف تنفيذ » إبان حتى النضال الخارجي. وإذا إكتنفه السبات المؤقت، وظلّ كامناً، أخلى مكانه لضرب آخر من الإزدواج يعاني منه كل عضو من أعضاء التجمع، من حيث هو فرد في إطاره الاجتماعي.

هذا التجمع من المثقفين، الذين كان عدد كبير منهم يتمتع بأسس قوية من وضوح البصيرة والتقييم العميق، والذي كان (أي التجمع) مسؤولاً عن الواقع التاريخي لهجمته وعن مكانه في العالم المعاصر، بدا وكأنه يتخبط ويتيه في تصورات فلسفية وسوسيولوجية وأدبية مغترفة من تجارب المجتمعات الغربية.

في البدء، كانت الدعوة إلى التمرد على الأشكال الشعرية التقليدية وإلى تحويل المفاهيم الثقافية، تعكس لدى الشاعر العربي رغبة عميقة في تحرير نفسه ومجتمعه من أسر التراث وأشكاله الجامدة والقاصرة، التي كانت تشل كل إمكانيات في التقدم والبناء. وكان على

الشاعر، بمواجهة الثقل الساحق لهذا التراث، أن يبحث عن أسلحته ليس فقط في «التجاوز المؤسس على فهم تطوريّ توليدي للتراث»<sup>(١٨٦)</sup>، وإنما، أحياناً، في الحذر والتشكك والرفض الكامل و«الهدم» و«الجنون»<sup>(١٨٧)</sup>.. ألم يبحث هذا الشاعر عن إلهامه في «روح العصر الحديث» التي يدفع منطلقها السبي، وصفته العلمية، إلى رفض موروث متجذّر في قوالب سلفية جامدة، ثم تحويلها إلى سلسلة من «التابوات» والمحرمات؟<sup>٩</sup>

ولكن روح العصر الحديث لا تتميز بالسببية العلمية فحسب، بل أنها تمثل، من جهة أخرى، وخصوصاً على الصعيد الفكري والأدبي، صرخة احتجاج على الحضارة الآلية والحربية، التي هي ثمرة هذا المنطق السبي ذاته. هكذا يتاح لنا أن نفهم الإلتباس الذي اكتنف معظم هذه المفاهيم والأفكار.

أن تكون حديثاً هو لدى يوسف الخال أن تدخل في حضارة القرن العشرين. ولكن هذه الحضارة نفسها تشهد، كما يقول هو نفسه، على موت الإنسان<sup>(١٨٨)</sup>. ربما لم تكن هذه دعوة إلى الإنتحار، لكن هل تستطيع أن تشكل دعوة إلى الخلاص، حقاً<sup>(١٨٩)</sup>؟

يمكننا أن نفهم إرادة يوسف الخال الإسهام في المصير الإنساني، على ضوء مفاهيمه الشمولية؛ غير أن هذا الإسهام لا يمكن تحقيقه إلا مروراً بالواقع الجماعي المحلي. فإذا كان الفرد قادراً على تجاوز الظروف الخاصة بمجتمعه والنفاذ، ثقافياً، إذا صح التعبير، إلى مشكلات مجتمعات أخرى، فمثل هذا الانتقال ليس ممكناً على صعيد الجماعة، التي تتمتع بشخصية عضوية وتاريخ أكثر تعقداً، مما يجعلها عاجزة عن بلوغ العالم إلا من خلال نفسها، ومن خلال سياق تطوري أو ثوري.

والمسألة هنا ليست مسألة إختيار بسيط وقبول إرادي، وإنما مسألة تحويل للذات ليس بموجب صورة الآخرين، وإنما على ضوء مناهجهم وإنجازاتهم وبمساعدة ذهن تحليلي نقدي وملكية تقييمية. ثم: ألا يعني «اكتشاف الآخر» «اكتشاف النفس» أولاً؟

ربما أمكن لهذا الإلتقاء بين الذات والآخر أن يضمن مساهمة فاعلة وإيجابية. ذلك

١٨٦- أدونيس، «المعايير والقيم في الإسلام والمعاصر»، ص: ٢٩٦

١٨٧- انسي اساج، مقدم «لمجموعة: «لن»، ص: ٩.

١٨٨- يراجع الفصل الأول، بخصوص بيان يوسف الخال.

١٨٩- ردأ على دعوة يوسف الخال إلى الإلتحاق بالعالم الحديث، أجاب ديلا فيدا Della Vida، عن حق، بأن هذا «عالم حديث في أزمة». (تراجع «أعمال مؤتمروما»، ص: ٤٩ - ٥٥ - ٥٦).

أن خلاص الذات والآخر لا يستدعي الإلتحاق بالبورس المشترك، والتخلص من إستلاب الخاص بغية الإنخراط في استلاب «شمولي». بل معارضة الاستلاب برة مناقض، مجمل ما

أليس بإمكان المنطق السببي الغربي، بما فيه وجهه الماركسي، أن يجد فرصة للإقتران بروحانية شرقنا، مما يتيح له أن ينتهي إلى صيغة تركييبية شافية؟<sup>١٩٠</sup> م

ليست هذه سوى فكرة طرحها العديد من المفكرين، وتساؤل يتخذ تارة صيغة أمينة، وتارة صيغة إيمان، لا يزال ينتظر إجابة مقنعة.

على أية حال، فربما كان غياب هذه الصيغة التركيبية مائلاً في أساس هذه التناقضات، وهذا الإختلاط الأيديولوجي، وربما استطاع، أن يفسر ظاهرة الإزدواج هذه في النطاق الإجتماعي والسياسي والثقافي والفني. إن تصوراً تركيبياً سيكون بمقدوره، في نظرنا، أن يشكل علاجاً لهذه الحالة من التناقض والإزدواج. هذا ويمكن معانية بسيطة أن ترينا أن نزعة «شعر» المتطرفة، وكذلك كل نزعة متطرفة عربية - هل ينبغي أن نقول: كل نزعة متطرفة؟ - أظهرت مراراً عجزها عن تجاوز روحية مجتمعها وتراتها تجاوزاً كاملاً.

وهناك أمثلة كثيرة في تجربة «شعر»، تثبت استمرار هذه العقلية وتبرز من ثم الوجود المؤكد لهذه الثنائية التي تتحكم بالعلائق بين النظرية والتطبيق، في البنية النفسية والفكرية للعالم العربي.

لكن ليبقى بحسنا محصوراً ببواعث أزمة «شعر» وحدها.

على مستوى الإنتهاء الإجتماعي والقومي والثقافي، يمكن إرجاع الالتباس الحاصل إلى تصورات سوسيولوجية وسياسية، هذه التصورات إذ تنطلق، غالباً من قواعد، سببية جامدة أو أسس عاطفية على نحو خالص، فإنها تتجاوز إطار الواقع المحلي، وتتنكر لحقيقة العالم الحديث. وهذا ما يمكننا من فهم التمزق الحاصل بين عدة تيارات واتجاهات

١٩٠- إن أول من طرح هذه الفكرة في الحل التركيبي، من بين العرب، هو أنطون سعادة (١٩٠٤ - ١٩٤٩)، مؤسس الحزب السوري القومي الإجتماعي. ولكن «الدرجة» التي أنطون سعادة (وهي اشتقاق تركيبي من كلمتي «المادة» و«الروحية») قد بقيت بدون تطوير منهجي كامل ولمنعم، جعلها لا تشكل اليوم أكثر من تيار فكري وتوجّه أيديولوجي عام. تراجع آمال سعادة، وخصوصاً «نشوء الأمم» (الفصل السادس والسابع) و«المحاضرات العشر» و«شروح في العقيدة» ومؤلفه الأدي الذي سبقت الإشارة إليه: «العراق الفكري في الأدب السوري».

(لبنانية وسورية وعربية وعالمية)، كما يمكننا من إيضاح هذا الاختلاف الذي أحاط بمسألة التراث، والإنتباه إلى التراث، على مستوى الحركة بكاملها في البدء، ثم على مستوى كل عضو من أعضائها. ثم أن التقلبات السياسية والتجارب المحيطة الأليمة، التي عرفتها المنطقة في تلك الحقبة، والتي جاءت مأساة الشعب الفلسطيني تزيدها حدة وهنفاً، أدت إلى رجّ المعتقدات والأيدولوجيات، حتى إن ذهنواً عميقاً بات مسيطراً على كل الخطوط الثقافية العربية، من كافة الاتجاهات والنزعات.

وهكذا رأينا حلقة «شعر»، التي كانت ضيقة نسبياً في بداياتها وتواجه بالمقاطعة، رأيناها تنفتح على الاتجاهات كلها لتستقبل الجميع: من ماركسيين واشتراكيين إلى قوميين عرب، جاؤوا لينخرطوا في «أوركسترا» الأيام التي بدا أن المجلة كانت تشكلها في لحظة معينة.

مع ذلك، فإن هذا الموقف المزدوج، القائم على الإنطواء والحرب، والذي دفع الحركة، كما رأينا، إلى إتخاذ موقف متطرف، بدا تعبيراً عن ردة فعل متشنجة، واحتجاجاً مباشراً، أكثر مما جاء تعبيراً عن موقف نهائيّ تمّ التمسك به بوعي. إذ على الرغم من الدعوات الحارة للقيام بتحول جذري، وأحياناً إلى قطيعة صارمة مع البنى التقليدية، فإن التجمع قد اكتفى، في معظم الميادين، بالتوقف عند حدود النظرية والتجربيات العابرة.

من هنا ينبع ما لاحظناه من تشوش وتفاوت في علاقة الحركة بالتراث العربي، وهذا التوزع بين خيارين اثنين: إدانة كاملة أو رد اعتبار جزئي؟ ثم انعدام التمييز بين «روح التراث» وأشكاله الموروثة، وهذا الخلط التعميمي بالنسبة للحدود الشكلية والجوهرية التي تفصل التراثي عن الحديث، وكذلك بخصوص دور حركات التجديد السابقة في الإنجاز الحالي.

ويمكن أن نلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للغة الشعرية: فالنصويت للغة الدارجة أو المحكية لم يمنع عناصر الحركة من مواصلة الكتابة باللغة الفصحى. بل على العكس من ذلك، ففيما عدا مقالة يوسف الخال النقدية حول مجموعة ميشيل طراد<sup>(١٩١)</sup> ما من واحد من نقاد الحركة أو شعرائها غامر بتجربة الكتابة فيما دُعي حينذاك بـ «اللغة الحية».

١٩١- مفاك المشار إليها آنفاً، في فصل «اللغة الشعرية واللغة المحكية». وقد ظهرت المقالة في «شعر» - العدد ٤، ص: ١٩٥ - ١٩٦.

وأفضل إجابة يمكن الرد بها على تقديمهم للغة وقدرتها على احتواء التعبير الشعري الحديث، تأتي كما أشارت سلمى الخضراء الجيوسي<sup>(١٩٢)</sup> - من نتائجهم نفسه، الذي يضاهي في جانب كبير منه نتاج معاصريهم في أوروبا وأمريكا.

وتجدر الإشارة هنا إلى جانب آخر من الجوانب المتناقضة في موقف أعضاء حركة «شعر» من اللغة ومن «التعليم الأدبي»: فقد كان التعليل الأساسي لرفضهم للغة الفصحى مستنداً إلى كونها لم تعد لغة الشعب، «اللغة السارية على الأفواه»، بل صارت «لغة الكتب والمعاجم»<sup>(١٩٣)</sup>، مع ذلك فإن المفهومات المشتركة لأعضاء التجمع تكشف، كما لاحظنا، عن موقف غموضي؛ كما أن جانباً كبيراً من إنتاجهم الشعري يتميز بعمق في المحتوى وتعقد في البناء وغموض في التعبير، يجعله متمتعاً إلا على ندرة من المثقفين لا غبار على معرفتهم للغة الفصحى أو الكلاسيكية.

يمكن للبعض أن يحسب ابتعاد النتاج الشعري عن الجمهور، نتيجة لاستخدام «لغة الكتب». وهذا ما تمكن الإجابة عليه، أولاً، بأن القصيدة النبرس - كلاسيكية والرومانطيقية تتمتع، ولا تزال تتمتع، بمحظ كبير من التلقي، وثانياً، بالإحالة إلى آراء الشعراء (شعراء التجمع) أنفسهم<sup>(١٩٤)</sup>، الذي ينزعون إلى مقارنة مهمة الشعر بمهمة الفلسفة. فيصرخون على لسان ماجد فخري بأن الإثنين ليسا في الجوهر إلا «هذا المبحث السقراطي عن الذات»<sup>(١٩٥)</sup>.

ومن جهة أخرى، فإن مفهوم «التخطي» الذي سبق أن توقعنا عنده، لا يتحدد بمجرد الخروج من الحلقة المغلقة للتراث، وإنما يحمل إلى ذلك معنى «المستقبلية» بحيث يمكن أن يتجاوز، لا الواقع الحاضر وحسب وإنما فهم الأجيال المعاصرة أيضاً. أكثر من هذا، فشعراء التجمع يتبنون تعليقات رفاقهم الشعراء الغربيين، مرددين أن الغموض إنما هو واحد من خصائص الشعر الحديث. وشعراء الحركة، وحتى نقادها، الذين جعلوا من أنفسهم «مؤولي» الشعر الحديث، قد حاولوا تسوين هذا الغموض بالكثافة الفكرية والروحية للرؤيا الشعرية من جهة، وبالبنى اللغوية والإيقاعية والجمالية للقصيدة الجديدة من جهة ثانية.

١٩٢- «أعمال مؤتمر روما»، ص: ١٩٥-١٩٦.

١٩٣- يوسف الخال، المصدر السابق، ص: ٣٨.

١٩٤- تراجع فصلنا حول «الشعر، طبيعته ودوره»، والفصل الآخر حول «غموض الإنتاج الحديث».

١٩٥- تراجع «مادة الشعر»، «شعر»، العدد ٣، ص: ٩٠.

لا نريد هنا الإلحاح على هذه التخصيص المميز للشعر الحديث، ما دمنا مقبلين على معالجتها - في نطاق الشكل، وغيره من النقاط التي أشرنا في هذا الفصل والفصول السابقة - في القسمين الآخرين من هذه الدراسة. لكن ما نريد التأكيد عليه هنا، هو الطبيعة المتناقضة - ظاهرياً في الأقل - لهذه المطالبة بتبني «اللغة الحية»، أو «لغة الشعب»، وهذا الاختيار - «شعر تخيولي» في عالم، كالعالم العربي، تبدو توجهاته الاجتماعية - الاقتصادية، والسياسية - الثقافية مطبوعة بالمطالب الجماهيرية الديمقراطية، وباتجاه إيديولوجي نازع إلى إلغاء الطبقات والامتيازات والحوازج والفروق.

إن حركة الشعر الطبيعي قد تعرضت - بما لا يحتمل الشك - إلى إفتتانٍ كبير بما حققته شعراء الغرب، وبالأفاق البعيدة التي بلغتها تجاربهم الإبداعية. وقد مال البعض إلى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الإبداعية القائمة، تبدو كامنة - كما ذكر يوسف الخال<sup>(١١٦)</sup> - في كون الشاعر الغربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة، ويكتب بلغة ثانية.

ولا يمكن تسويع هذا الاعتقاد إلا جزئياً. فهو يطمس أو يقلل، مما للغة العربية المكتوبة من قدرة على الإستجابة للتعبيرات الحديثة والحية؛ هذا من جهة، وهو يفامر من جهة ثانية بتمويه الشكل الأسامي، وبـ «التعميم» على عناصر أخرى مهمة، ولا غنى عنها لإقامة مقارنة صحيحة.. إنه نسينا الإطار التاريخي للشعر الأوربي الحديث، والمسيرة التطورية الطويلة التي كان ثمرتها، في حين أننا ما نزال على أعتاب نهضة ثقافية وأدبية، عملت نزعة «ظلامية» دامت قروناً عديدة، على فصلها عن جذورها وتراثها البهي.

وهذه النهضة الأدبية، نفسها، ليست إلا واحداً من مظاهر يقظة وجودية تحاول تحطيم البنى الاقتصادية والاجتماعية - الثقافية السلفية، لتبحث، فيما وراءها، عن أشكال حقيقية للاستمرار والإستقرار والتقدم. وعلينا ألا ننسى، بالمقابل، أن مشكلة الثنائية اللغوية (قيام لغة محكية وأخرى للتعبير الأدبي) تطرح نفسها - وإن بصورة مختلفة - على كل المجتمعات، بما في ذلك المجتمعات الغربية<sup>(١١٧)</sup>. .. وأن شعراء الغرب أنفسهم، إذ

١١٦ - يُراجع بحثه المقدم إلى مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٣٨.

١١٧ - تم بحث هذه المشكلات من قبل سيمون جارجي وجان لوسيفر في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر («أعمال المؤتمر»، ص: ١٢٠ - ١٢١)، وكذلك من قبل العديد من المستشرقين الآخرين؛ يراجع، خصوصاً، قسان مونناي: «العربية الحديثة» (فصل «الازدواج اللغوي»، ص: ٨٥).



يستخدمون اللغات « الحية » لمجتمعاتهم يواجهون، في إنجازاتهم الحديثة، التي يصبو بعض الشعراء العرب إلى بلوغها، مشكلة الإيصال ذاتها... وأن الجدل ظل حامياً، دائماً، حول الهوية المتسعة بين الجمهور الغربي والأعمال « الغامضة » لشعرائه<sup>(١٩٨)</sup>. غير أن هذه الأعمال نفسها إمتداد لتراثٍ تعبيري - داخل اللغة الحية نفسها - تراث إنجمت مسيرته صوب الغموض، على نحو متدرج تقريباً. وهذا يعني أن الشعر الغربي كان يستجيب في هذا السياق التطوري، بشكل أو بآخر، إلى أوضاع تاريخية محلية، لم تكن تشحذ حساسيته كشاعري فحسب، وإنما كانت توفر له، كذلك، جمهوراً تنعمق ثقافته يوماً بعد يوم، وهو قادر - بفعل إتصاله بالمشكلات ذاتها والإطار ذاته الذي يحيا فيه الشاعر - على تلقي الأشكال الشعرية الجديدة، والنفاذ إلى دلالتها وقوتها الإيحائية.

من، هنا بالذات، ينبع الخلط في مفهوم النخبة أو الإنجليتسيا، الذي يتم النظر إليه بلا تمييز في المجتمعات الغربية وفي العالم العربي حيث تتجاوز نسبة الأميين ثلثي السكان<sup>(١٩٩)</sup>.

والمثال الأخير الذي يمكن إستخلاصه من تجربة « شعر » يمثل بموقف أعضاء الحركة من أشكال العروض. إذ فيما تعتبر غالبية الأعضاء - بتأثير من مفهومات الطليعة الغربية - الشعر المنشور، أو قصيدة النثر، كما لو كانت « الشكل الأعلى »<sup>(٢٠٠)</sup>، للتمرّد الشعري والصيغة النهائية التي يجب أن يفضي إليها التعبير التجريبي، فإن أهم شعراء الحركة باستثناء محمد الماغوط - قد كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة ومقفلة لم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الإحتفاظ بالنبرة الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم.

إن هذه الأمثلة، وسواها، قد مكنتنا من قياس أهمية ظاهرة الإزدواج، وحدة التناقضات التي تسهم في تغذيتها، والتي يبدو أنها قد اقتادتها إلى حالة من الإقتلاع عن الجذر والفوضى أحياناً. ما من شك في أن هذه الفوضى « العائدة » كما وصفها يوسف الخال نفسه<sup>(٢٠١)</sup>، حافلة بالخصب ومولدة للأشكال والأفكار الجديدة. وينبغي فهمها

١٩٨- تم بحث هذه النقطة بتوسع من قبل جان كوهن Jean Cohen في « بُنية اللغة الشعرية » Structure du

Langage Poétique. يراجع فصلنا « حول الغموض الدلالي » في القسم الثاني من هذه الدراسة.

١٩٩- يشتهر فنان مونتاني، في أنطولوجياه للأدب العربي المعاصر إلى هذا الواقع، ستناد إلى إحصاء منظمة

اليونسكو ( « الأنطولوجيا »، ص: ١١١ ).

٢٠٠- تُراجع وجهة نظر أدونيس المستشهد بها من قبل، في فصلنا حول « العروض والشكل الشعري ».

٢٠١- مستشهد بها في فصلنا حول « العروض والشكل الشعري ». تُراجع مجلة « شعر » (المسدد، ١٢

الإفتاحية، ص: ٥).

إنطلاقاً من وضع تراجمي يجد الفرد المبدع فيه نفسه مقبلاً - كأنما بالمصادفة - عند منطف تاريخي من مصير الشخصي والجماعي... منطف يعاين فيه أزمة مجتمعه ويعاين من وطأة البنى القديمة ومن إنهاؤها في آن واحد، باحثاً بصعوبة عن طريق ما وعن توازنٍ ممكنٍ وسط ما دعاه بهير فرانكا ستيل بالوظيفة المزدوجة للفن: «الإلتحام والمدم»، «الذاكرة والمشروع».

مع ذلك من حقنا أن ننسأله - وتجربة «شعر» تقدم الدليل - عن إمكان نجاح مثل هذه الغرض «الواعية والمحرة» التي كانت تريد تجاوز حقل الشعر لتبلغ جميع مظاهر الحياة العربية المعاصرة. وعلما التاريخ أن كل تمرد ضد نظام قائم، لا يعرف أن يولد نظامه الخاص، بمعنى أن يتحول إلى ثورة، وينتقل من إطار «المدم» إلى إطار «المشروع» ومن إطار الند إلى إطار «الإعلان» (عن الصيغة الجديدة) فإنه يظل محكوماً بحياة قصيرة، ولضرب من الفشل يهدد إنجازاته الأولى. ومن جهة ثانية فإن كل ثورة، وكل نظام جديد، لا بد أن يلتقي مع روح الشعب اللذين يتوجهان إليه، وأن ينبثق من الواقع العميق لإطارها التاريخي. فمهمتها الأساسية متمثلة بمواجهة المشكلات وحل التناقضات الكبيرة لهذا الإطار بدلاً من تجاوزها والعزوف عنها.

وما من شك في أن حركة «شعر» قد أسست، على مستوى المبادئ، حقلاً حراً للحوار والمواجهة الشجاعة والضرورية لكل محاولة بنائية لاحقة، وهذا ما يشكل مجد ذاته مجد الحركة. غير أن مثل هذا الإشتار المتحرر لا يكفي لاستمرار حركة أدبية وثقافية في مجتمع كل ما فيه يدعو إلى تجاوز الإلتباس والحيرة، وبأقصى سرعة ممكنة.

غير أن الحركة قد واجهت مثل هذه الدعوة بقفزة أخرى في الإتجاه المعاكس تماماً. فيقدر ما كان ضغط الواقع يتزايد على أعضاء الحركة، كان بعضهم يتوغل أبعد فأبعد في العزلة والإنطواء على النفس، ليجسد تمرداً عبر فاعليات هامشية، عاطفية أو مشبعة بروح الفتناز، وعبر صيغ ثقافية وفنية مصطنعة في الغالب<sup>(٢٠٢)</sup>.

وهكذا رأينا غالبية هؤلاء الشعراء تتجه إلى آفاق بعيدة ومشكلات لا تنبع من

٢٠٢ - وردت في: «مشكلات علم إجتماع الفن» في «محاولة في علم الإجتماع» لغورفنتش.

G. Guvwitch, «Traité de Sociologie» M:288.

٢٠٣ - شكلت هذه النقطة موضوع نقد ذاتي للشاعر بدر شاكر السياب. (يراجع فصلنا حول «طبيعة الشعر وفروعه»). مع هذا يجدر التذكير هنا بتقرير الشاعر حول «الإلتزام»، في مؤتمر روما، وأعمال المؤتمر، ص: ٢٥١.

الظروف الخاصة بمجتمعاتهم هم . إن تطرفهم في هذا التوجه الذي حملهم ، ظلاً ، تسمية « الغرباء »<sup>(٢٠٤)</sup> ، يمكن النظر إليه ، في حمى نضالنا الألم ، كضرب من الفرار أو من الإستلاب . لأنه إذا كانت مفهومات كالضياع والعبث والبأس والفراغ وما إليها تُعتبر أفكاراً وجودية شاملة ومسوغة أحياناً ، فإنها قد ولدت لدينا الإنطباع بأن شعرائنا لم يصلوا إليها بالطريق الطبيعي ، ومن خلال إطار حياتهم المحلية ، وإنما بلغوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفي عوالمهم الداخلية وعالم نماذجهم الداخلية .

لقد بدا أن الصيغة القديمة : « جدوا أنفسكم لكي تجدوا الآخرة » قد انقلبت ، لتصبح : « جدوا الآخر لكي تجدوا أنفسكم » وهذه ، حقاً ، علامة على إقتلاع صارخ ، يمكن لها أن تكون بمثل خطورة الصيغة السلفية المشؤومة : « إن شئت النجاة ، فانهزلوا » . ومع هذا فإن هذه الهجرة « الغائنة » تتمتع بميزة مطمئنة ، فما دام هذا الفرار ينتهي إلى عالم منشغل بأزمته الخاصة وبحته عن سلامه الخاص ، عالم أعرفه ولكنه لا يعترف في فم من هذا العالم ذاته يمكن أن يبدأ طريق الرجوع .

أدونيس الذي أعلن يأسه عام ١٩٥٨ كما يلي :

« وداعاً

يا عصر الذباب في بلادي

لن أسكن تحت سماء تمطر جراداً ورملاً »<sup>(٢٠٥)</sup>

سوف يهتف عام ١٩٦٨ بعد عودته من إحدى أسفاره :

« اغترب

إن أردت البقاء »<sup>(٢٠٦)</sup>

وبعد مرحلة من الرفض ، وضعت كل شيء موضع التساؤل ؛ مرحلة من التجريب والاستكشاف ضمنت الانتصار النهائي للشكل الشعري الجديد ولبادئ « التخطي » . سيدأ شعراء الحركة ، مع ادونيس ، بتحسس الحاجة إلى الالتفات إلى الواقع الخمني لمجتمعهم ، وإلى الغنى الخني في تاريخهم ، مما سيشكل المنابع الأصلية للإلهامهم .

وهكذا سيبحثون على « كلمة السر » التي تفتتح نهضة إبداعية حقيقية ؛ نقصد بها

٢٠٤- تراجع ، من بين مصادر أخرى ، مقدمة خالدة سعيد المهمة لكتابها « البحث عن الجذور » .

٢٠٥- من قصيدة « وحدة اليأس » ، « أوراق في الريح » ، ص : ١٦١ .

٢٠٦- في مقالته الإيسوعية في جريدة « لسان الحال » اللبنانية ، إنشاء عام ١٩٦٨ . وقد أورد لنا الشاعر نفسه العبارة شفوياً .

« التأمي ، التاريخي والحبي ، الذي يشكل شرطاً لا مفر منه ، ليس فقط لتحقيق مجد الأمة التي يتمنون إليها ، وإنما لضمان ما يطمحون إليه من حضور إنساني شمولي .

القسم الثاني

---

تحويل اللغة الشعرية



## القاموس الشعري الحديث

### ١- نظرة عامة : « اللغة الشعرية قبل حركة الحدائنة »

إن المؤرخين العرب والمستعربين لا يقدمون لنا إلا القليل من المعلومات حول أصول اللغة العربية وتطورها . وبفعل غياب الوثائق المكتوبة، نرى إلى جميع المحاولات الدراسية في هذا المجال وهي تُختزل إلى مجرد افتراضات<sup>(١)</sup> .

مع ذلك فإن نظام « الإيصال في العربية » يمكن له أن يوفر لنا فكرة ولو غامضة عن الوضع اللغوي الذي كانت تحياه شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام بقليل، حيث كانت تتعايش أشكال عديدة للغة العربية، تبعاً للقبائل . أشكال تباين أحياناً في المفردات والبناء وفي النطق والدلالة، مع انتمائها إلى نظام نحوي وصرفي متجانس واحد .

لقد كان يمكننا لمبدأ تطور اللغات من جهة، ولظروف حياة القبائل العربية من جهة ثانية، أن يؤديا إلى تطور الاختلافات التي كانت قائمة بين لهجات القبائل تطوراً أبعد . غير أن مجيء الإسلام هو الذي حال دون ذلك . في الواقع، إن الإسلام قد ساعد، على هامش جانبه السامويّ المُحرّك بل وحتى من خلال هذا الجانب نفسه، على قيام وثبة « قومية » على مستوى الوعي الأولي لشبه الجزيرة، دافعاً جميع العقليات المختلفة للقبائل المتناحرة إلى الإنصباب في قناة واحدة<sup>(٢)</sup> .

١- من بين المراجع العديدة حول نشأة اللغة العربية وتاريخها نشر إلى المؤلفات التالية: « نشأة الأدب العربي » لبروكلمان (الجزء الأول)، الذي رجعنا إلى ترجمته العربية لعبد الحليم النجار، « تاريخ الأدب العربي » لبلاشير (الجزء الأول، القسم الأول، والجزء الثاني، الفصل الخامس، الصفحة ٣٦٥ على وجه الخصوص)، « اللغة والأدب العربيان » لشارل بيلا (المقدمة والفصل الأول)، « تاريخ الأدب العربي » لعبد الجليل (الفصل المخصص للغة العربية)، « دراسات في فقه اللغة » لصبحي الصالح (القسم الثاني)، « ضحى الإسلام » لآحد أمين (الجزء الأول، الفصل الرابع)، « تاريخ آداب اللغة العربية » لجرجي زيدان (الجزء الأول) و « المجتمعات العربية » لشكري فيصل (الجزء الثاني من القسم الثاني والقسم الأول) .

٢- يقدم بلاشير العديد من التحديدات حول النتيجة المباشرة للإسلام على اللغة العربية والإنتاج الأدبي (راجع عمله المستشهد به أعلاه، وخصوصاً الجزء الأول، ص ٨٣) . وهو يخصص في هذا العمل دراسة معقنة لمجموع الفرضيات التي طرحها العلماء المسلمون المستعربون حول ولادة وتطور العربية « الفصحى » في الشعر الجاهلي، وتبني القرآن لها (الجزء الأول، الفصل الثالث، ص: ٦٦) .

فقد كان النبي محمد، إلى جانب نضاله ضد الإلحاد، يدعو إلى غط حياة إجتماعية وروحية جديد، ملغياً التباعدات والفروق القائمة بين القبائل والأعراق والشعوب. ولم يكن هذا النمط الجديد يستتبع إحياء سلوك شخصي واجتماعي جديد فحسب، وإنما يستتبع إلى ذلك لغة تواصل وتعبير «جديدة». وكانت لغة القرآن<sup>(٣)</sup> هي، بالطبع، ما يرمز إلى هذين الشقين من رسالة الدين الإسلامي: واحدة المرجع السماوي وتمائل الحياة الأرضية.

هكذا كانت اللغة المنزلة، لغة الله، هي لغة عبادِهِ، وكلّ بني البشر. وبذا فلم يكن من الممكن فصلها عن محتواها القدسيّ، مما أكتسبها ضرباً من الحصانة والرسوخ السماوي، خارجاً عن كل قوانين المحيط والتطور الاجتماعي.

غير أن هذه القوانين نفسها بدأت تفعل فعلها في اللغة الشعرية منذ أن غيّر المجتمع الإسلامي، بيئته الجغرافية ووجهه الاجتماعي. إن لغة الشعر الجاهلي، التي صمدت طوال الفترة الأموية التي احتفظت بالخصائص القبلية في المجالين الاجتماعي والثقافي، قد تعرضت لمجومات متكررة شنها الشعراء العباسيون، الذين نشأوا في محيط طبيعي مغاير للبيئة الصحراوية القديمة، ذلك المحيط الذي عرف الإستقرار والإزدهار الإقتصادي والاجتماعي والثقافي، فقد أحس هؤلاء الشعراء بالحاجة إلى تغيير لغتهم الشعرية تغييراً يتيح لهم أن يتمثلوا ملامح الحضارة الجديدة.

كذلك ينبغي التأكيد على أن العديد من التيارات الحضارية القديمة ولا سيما الإغريقية - الآشورية والفارسية، قد أثرت، ضمن إطار هذا المجتمع الإسلامي، في التطور الثقافي للحقبة، وحفزت الشعراء على البحث عن طرق وأنماط تعبيرية أكثر ملاءمة وجدة.

أما فيما يختص باللغة نفسها، فقد كانت هي الأخرى موضع إشكال. فإذا كانت اللغة العربية، لغة القرآن، قد بقيت تشكل اللغة الرسمية للسلطة الشيوقراطية للامبراطورية الإسلامية، أي لغة الإدارة السياسية والدينية، فإن البلدان المفتوحة، وحتى التي اهتمت من بينها للإسلام، والتي لم يكن عدد العرب فيها بالغ الأهمية<sup>(٤)</sup>، قد

٣- يرى العديد من العلماء العرب أن لغة القرآن هي لغة قبيلة محد (قريش) (يراجع: تاريخ الأدب العربي للزيات، ص: ١٣). غير أن العديد من المشرقين ينقضون هذه الفرضية، بما فهم بلاشير ويلات في كتابيهما المشهد بها آنفاً (الجزء الأول، الفصل الثالث من كتاب بلاشير، ص: ٣٠ من كتاب شارل بيل).

٤- يمكن - كما هو الحال بالنسبة لإيران والهند وإسبانيا - أن نورد عاملاً آخر لهذه المقاومة للعربية، يتمثل بتمتع هذه البلدان بمحضرات متعددة من قبل، أو بتراث ثقافي وروحي متناقل في لغاتهم. غير أن هذا التفسير يسطرنا إلى البحث في مسألة أخرى معقدة تخص تعزّب بلدان أخرى كسوريا ومصر والعراق.



حافظت على لغاتها الأصلية . هكذا لم يتحرك التعريب بصورة متطابقة كلياً مع الدخول في الإسلام ، وهذا ما كان الخلفاء والسلطات الدينية عاجزين إزاءه .

إن هذه العلاقة بين مبادئ الثبات ومبادئ الواقع والتطور قد استبعت نتائج عديدة تهمنا منها ، في اللحظة الحالية ، هذه الثلاث :

١- إن استمرار هذه اللغات الأجنبية ، مع أنها قد حركت نوعاً من العصبية ضد اللغة العربية ، قد أسهم في خلق نوع من المرونة في جود هذه اللغة . فالمسلمون من غير العرب ، الذين توافدوا إلى مركز الحكم الإسلامي من أطراف الامبراطورية ، قد أسهموا في توليد لغة شعبية مزيج نتيجة تحدثهم بعربية « مشوّهة » ، ربما كانت أول لغة « عامية » في العالم العربي<sup>(٥)</sup> . وربما كانت هذه اللغة الشعبية قد رفدت العربية الكلاسيكية بعدد من تعابيرها ومفرداتها ، فيما بعد .

٢- على الرغم من ثراء اللغة العربية ، لم يكن باستطاعتها أن تغطي موضوعات المجتمع الجديد أو تسمي أشياءه جميعها . وهكذا راح الكتاب والشعراء العرب يرجعون إما إلى اللغات الأجنبية يعربون بعض مفرداتها الضرورية ، أو إلى أصول المفردات العربية نفسها « ينتحون » منها اشتقاقات جديدة<sup>(٦)</sup> .

٣- في هذا المجتمع الحافل بالاختلاط اللغوي والصلات الإجتماعية اليومية ، والذي ابتعد كثيراً عن أنماط الحياة البدوية ، وبالتالي عن الحقل الدلالي للغة الصحراوية<sup>(٧)</sup> ، وجد العديد من الشعراء أنفسهم ملزمين بالتعبير عن أنفسهم بلغة مرنة بسيطة ، وقادرة على حل ثمار الحساسية الجديدة ، مما جعل أعمالهم تلامس ، الأحاسيس المدنية المرفهة التي تميز معاصريهم<sup>(٨)</sup> .

هكذا رأينا شعراء كباراً كآبي العتاهية وبشار بن برد وأبي نؤاس لا يترددون في

---

٥- نراجع السامرائي في كتابه المستشهد به من قبل (ص: ٢٢٩) . ومع أنه ليس من صلب دراستنا أن نتوقف عند المناقشة الواسعة حول أصول اللهجات العربية وتطورها حتى يومنا هذا ، بينما أن نشير إلى تعقد المسألة ، ووفرة الأطروحات التي تحبل هذه اللهجات ، أو جانباً منها في الأقل ، إلى أشكال لغوية ترجع إلى ما قبل الإسلام .  
براجع : « بيلا » ، ( اللغة والأدب العربيان ) ومقدمة « أج . وير » H. Wehr . لقاموس للعربية الحديثة .

٦- نراجع فصل « الاشتقاق » في دراسات صبحي الصالح « في فقه اللغة » ، ر : بيلا : مداخل إلى العربية الحديثة ، ص : ٥٦ - ٥٩ .

٧- ٨٠ نراجع بروكلمان : « تاريخ الأدب العربي » ، الترجمة العربية لعبد الحليم النجار ( الجزء الثاني ، ص : ١٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٤ ، ٣٢ ، ٣٤ ) ، وكذلك كتاب السامرائي المستشهد به سابقاً ( خصوصاً فصل « التاريخ والمشكل اللغوي » ، ص : ١٣ ، ٢٢٩ ) و « عبد الجليل » : « الشعراء المحدثون » ( ص : ٩٥ ) .

استخدام كلمات دارجة مما جعلهم هدفاً لهجوم العديد من أنصار الصفاء اللغوي وحماة «عمود الشعر»<sup>(٩)</sup>، الذي يفترض «جزالة اللفظ واستقامته».

كما رأينا تأثير العوامل الجغرافية والاجتماعية في شعراء الأندلس. إذ فضلاً عن إثارهم للإيقاعات الخفيفة والعذبة، وميلهم لابتكار أشكال إيقاعية جديدة، فإنهم قد أعطوا صيغة أكثر جلاءً ودلالةً للإختبارات اللغوية التي قام بها زملاؤهم شعراء المشرق. وهكذا قطعوا شوطاً مهماً في قلب المعادلة القائمة: من اللغة المنزلة إلى اللغة المساعدة من الواقع الحي<sup>(١٠)</sup>.

مع ذلك، علينا ألا نبالغ في تقدير هذا التحويل وأبعاده، لأنه إذا كان القاموس وبناء العبارة قد تعرضا إلى آثار هاتين التجريبتين في المشرق وفي الأندلس، فإن البنية النحوية قد ظلت على حالها. غير أن هذه التجربة قد تعرضت للإنقطاع، طوال فترة انحطاط الحياة الثقافية العربية، حيث اكتفى الشعراء بمحاكاة لغة العصور السابقة وتعايرها.

وخلافاً لما هو شائع، فإن الإنحسار الشعري لهذه الفترة المدعوة بـ «عصر الإنحطاط»، كان يتمثل بغياب النوعية الأدبية أكثر مما يتمثل بانخفاض كمية الانتاج المنظوم. والنماذج القليلة التي تألفت خلال هذه الحقبة كأشعار الخلي والبوصري<sup>(١١)</sup> تؤكد مي نفسها هذه الطبيعة المقلدة.

ولما جاء شعراء «النهضة» فيما بعد واصلوا مسيرة التقليد ذاتها، متبنين حتى أسماء المواضيع والشخصيات الواردة في الأعمال السابقة.

وقد رزح نتاج هؤلاء تحت وطأة الموروث إلى درجة انسحاق الحس البصري ذاته:

- ٩- تراجع تعريف «عمود الشعر» في شرح ديوان الحماة للمرزوقي، ص: ١١٠٩.  
ويعالج عز الدين اسماعيل هذه النقطة في كتابه: «الأصول الجمالية في النقد العربي» (ص ٣٦٨) وكذلك روز غريب في «النقد الجمالي» وغازي براكس في «القديم والجديد في الشعر العربي» مجلة شعر، العدد ١٢.  
١٠- تراجع ادونيس: «ديوان الشعر العربي» ٢ ج ٣، و: ج. وايت «مدخل إلى الأدب العربي»:

G. Wiet, Introduction à la Littérature arabe, P: 243.

- ١١- فيما يخص الوضع الثقافي والأدبي لهذه الحقبة، تراجع: «عصر المهالك» في «الأدب العربي» لـ س. اج جيب (ص: ١٤١).

— S. H. Gibb, «The age of The mamluks, in Arabic Literature».

وكذلك الفصل المختص بالقرون المظلمة في الأدب العربي (١٢٥٨ - ١٨٠٠) وخصوصاً ما يتعلق بالوضع الشعري في اللغة والأدب العربيين «ليبلا» (ص: ١٦٨).

فالوردة أصبحت هنا نخلة، والبندقية حساماً، والروضة مهملاً، والمدينة مضارب خيام ومن هنا ينبع هذا القاموس الشعري الذي ينتمي إلى عالم لم يكن عالمهم<sup>(١٢)</sup>. إن الماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي فحسب، وإنما ظل يواصل الهيمنة، إذا صح التعبير، على مادة العمل الشعري.

### «هبوط» اللغة الشعرية إلى أرض البشر.

هكذا كان ينبغي انتظار الشعراء الرومانطيقين ليستعيد التطور اللغوي سياقه الطبيعي. وهنا نجد شعراء المهجر وقد نهضوا، مجدداً، بدور أسلافهم شعراء الأندلس، من أجل إعادة اللغة الشعرية إلى أرض البشر.

كان الوجه الأشد تألقاً من بينهم يتمثل، ولا شك، بجبران خليل جبران الذي قام، في انتاجه الغزير من النثر الشعري خصوصاً، بتحرير الكلمة العربية من قوالبها الخائفة، وتمكينها من استباق الوجود؛ فخلف، بذلك، للأجيال اللاحقة تراثاً لغوياً ثميناً، سواء في تنوع مفرداته وتعبيره الجديدة أو في بنائه وصياغة عباراته. وإذا كان قد أظهر تأثراً باللغات الأوروبية، فإنه قد كشف ديناميكية اللغة العربية والثروات التي توفرها للوعي الخلاق. ألم يصرح هو نفسه أن «مستقبل اللغة يعتمد على القوى الخلاقة للأمة ذاتها»<sup>(١٣)</sup>.

لكن علينا ألا ننسى أن الرومانطيقية الأوروبية، كما قال يوسف الخال<sup>(١٤)</sup>، قد أنقلت إلهام شعراء ما بين الحربين، فضلاً عن أن طبيعة الظرف الإقتصادي والإجتماعي والسياسي كانت تشجع على هذا الفرار في غياهب الروح أو عبر ضباب المثل العليا. أي أن جبران ورفاقه، إذ حرروا اللغة من هيمنة الموروث السلفي حين أعادوها إلى مستوى

١٢- يجمع هاشم باغي في كتابه «النقد الحديث في لبنان» عدداً من انتقادات الرومانطيقين لهذا الواقع السائد، حيث نعتز على وجهات نظر مي زيادة (ص: ٢١) وميخائيل نعيمة (ص: ٤٠، ٤٥، ٥١) ونقولا فياض (ص: ٧١، ٧٣)، وبطرس البستاني (ص: ١١٨) ومارون عبود (ص: ١٣٧). ثم قام المجددون المصريون أسوة زملائهم اللبنانيين، بطرح مواقف مماثلة تقريباً، على لسان سلامة موسى والمازني والعقاد وطه حسين، وآخرين (براجع، مؤلف «جيب» في الحضارة الإسلامية. فصل: «المحذوفون المصريون»، ص: ٢٦٨، وبشكل أخص ابتداء من ص: ٢٧٦). أما بخصوص مجدي ما بعد هذه الحقبة، في مصر، فراجع مؤلف عبد العزيز الدسوقي حول «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث». ومن جهة أخرى، يتنثل أهم بيان ضد التقليد، في لبنان وسوريا خاصة، بكتاب انطون سعادة: «الصراع الفكري في الأدب السوري».

١٣- بحث جبران هذه المشكلة في مقالة له عنوانها: «مستقبل اللغة العربية» الأعمال الكاملة، ص: ٥٤٤.

١٤- بيانه حول مستقبل الشعر في لبنان، وقد قمنا بعرضه في القسم الأول من هذه الدراسة.

الحقبة المعاشة، فإنهم لم يعيدوها حقاً إلى أرض الواقع اليومي بالذات، بغية استيعاب المشكلات القائمة وتبني لغة مجتمعم نفسها<sup>(١٥)</sup>.

لقد كانت اللغة الرومانطيقية، لغة ترافق الشاعر في أسفاره المجنحة، وفي تطوافه بين ثنائيا الروح الغارقة في الكتابة وسواء المثل المنيع. وسواء أكانت هذه اللغة رقيقة أو جارحة، متموجة أو ديناميكية، فقد كانت لغة مصقولة ومنمّقة، ومترفعة عن كل «ابتذال شعبي» أو كل «شأن عادي».

ومن هذا الخط الرومانطيقى ذاته، انبثق التيار المدعو بالتيار الرمزي لغوزي معلوف وأمين نخلة وسعيد عقل، الذين كانت مفرداتهم منتخبة بعناية أكبر وجلتهم الشعرية مصاغة بمهارة أعظم<sup>(١٦)</sup>.

### من لغة الكتب إلى لغة المحادثة

مع نزار قباني، الذي تقف لغته عند عتبة الحدائث الشعرية، بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس، إلى الشوارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية. فبعد أن اتبع نزار قباني خطوات فرلين Verlaine والقاموس «الأثري» لسعيد عقل، في قصائده الأولى<sup>(١٧)</sup>، اتجه صوب جلال البساطة الشعرية، معطياً حتى لمفردات المحادثة اليومية وتعبيرها شحنة تعبيرية جديدة، وإشاعاً جالياً لا مثيل له<sup>(١٨)</sup>.

هذه اللامبالاة بـ «نبل» الكلمات وحتى بـ «دقتها» والتي تم عن نزعة واقعية لدى نزار قباني، قد أخذ بها عبد الوهاب البياتي<sup>(١٩)</sup>، ولكن بقدر أكبر من الجرأة، بهدف نقلها إلى ميدان أكثر اتصالاً بالمشكلات والمطالب الشعبية. أما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فعلى الرغم من الهمم الإجتماعي الذي يميز عمل الأخير، وبعض «الانتهاكات» اللغوية في نتاجها<sup>(٢٠)</sup>، فقد احترسا من أن يذهبوا بعيداً في تبني التعبيرات

١٥- براجم: غازي براكس «العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث»، «شعر»، العدد ١٦.

١٦- براجم: انطوان غطاس كرم «الرمزية والأدب العربي الحديث».

١٧- نزار، خصوصاً قصائد مجموعته الأولى: «قالت لي السماء» المنشورة عام ١٩٤٤، كقصيدة: «مكابرة» (ص: ٣٨) و«الموعود الأول» (ص: ٤٣) و«اندفاع» (ص: ٥٧) و«اسمها» (ص: ٦٨).

١٨- يمكن أن نجد أمثلة على ذلك في مجاميع الشاعر كلها تقريباً: «قالت لي السماء» (١٩٤٤) و«طفولة نهد» (١٩٤٨) و«ساعيا» (١٩٤٩) و«أنثى لي» (١٩٥٠) و«قصائد» (١٩٥٠).

١٩- نزار، «ابراميم السامرائي» لغة الشعر بين جيلين، فصل «لغة الرمز والالهام»، (ص: ٢٠٠).

٢٠- المصدر السابق، ص: ١٥٥، ١٩٣، ٢١٥.

العامة، أو فيما يمكن أن ندعوه به « شعرنة المفردات الشعبية ».

وبالمقابل، فإن تأثير التعبير الإليوتي (نسبة إلى إليوت) قد جاء، ليلبي الحاجة إلى التغير اللغوي، عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية. لكن إذا بدا أن هذه الظاهرة قد انتشرت في جانب كبير من الشعر الحديث، فإنها لم تتجاوز، مع ذلك، حدود مغايرة أسلوبية تشكل، رغم كل شيء، خطوة في طريق الإقتراب من اللغة المحكية.

وقد توقعنا في فصولنا المخصصة لأعضاء تجمع « شعر » عند مشكلية هذه اللغة، والمشروعات المتعلقة باتخاذها كلغة شعرية.

غير أن موقف يوسف الخال من اللغة الفصحى ظل يترجم عن نفسه، حتى انحلال تجمع « شعر »، عبر أحكام نظرية محضة قمنا بعرضها من قبل<sup>(٢١)</sup>. وفي الحقيقة، ففيما عدا مقالة يوسف الخال (باللغة المحكية) عن مجموعة قصائد ميشيل طراد، وفيما عدا نشر قصائد لطراد ولطلال حيدر<sup>(٢٢)</sup> في أعداد من المجلة، فإن « شعر » ظلت تشكل منبر الطليعة الشعرية المنتجة باللغة العربية الفصحى.

لقد كانت النصوص كلها، الشعرية أو النثرية، التي ظهرت تباعاً في المجلة، وكذلك جميع المنشورات (الشعرية أو النقدية) التي صدرت عن دار نشر مجلة « شعر »، تُكتب بهذه اللغة.

وإذا لم تكن مشروعات يوسف الخال « الثورية » قد تحققت في هذا المضمار، فإن بإمكاننا التساؤل إلى أي حد احتفظت اللغة المستخدمة من قبل الشعراء، داخل وخارج تجمع « شعر »، بطابعها « الكلاسيكي »، وبالنتيجة إلى أي حد تراها بقيت متطابقة مع اللغة ما قبل - الحديثة ؟

إن الشعراء المحدثين من تجمع « شعر »، وكذلك رفاقهم في الأقطار العربية، قد حاولوا، في سياق « تعميم » اللغة الشعرية أو تقريبها من لغة الحياة اليومية، وهو ما كان قد بدأه كل من نزار قباني وعبد الوهاب البياتي، حاولوا أن يوحّدوا جهودهم من أجل خلق حركة « توليد » شعري طليعي.

٢١- يراجع القسم الأول بخصيص المواقف النظرية للتجمع، واللغة الشعرية واللغة المحكية. وينبغي عل أن أشير هنا إلى أن شعراء آخرين من التجمع، كاسني الحاج وعصام محفوظ، قد حاولوا مؤخرًا الكتابة باللغة المحكية، ولكن هذا يتجاوز الفترة المحددة لهذه الدراسة.

٢٢- المصدر السابق.

## ٢ - نحو «توليد» شعري حديث

من أجل القبض على صورة الشعر العربي الحديث، جيداً، سواء كان ذلك في تطبيقاته العملية أو على مستوى دلالاته الإجتماعية والثقافية، يظل من الضروري الإلماح إلى الجوانب الأساسية للتحويل الذي حاول شعراء الطليعة اجراءه في لغة «القصيدة» العربية التقليدية المحترمة، على صعيد المفردات أو على صعيد التراكيب والدلالات. ويمكن أن نصنف مميزات هذا التوليد، أو الإستحداث الشعري، (بالقياس، دائماً، إلى الشكل اللغوي للقصيدة القديمة، «الكلاسيكية أو الرومانطيقية») إلى فئتين: توليدات سلبية وأخرى إيجابية، وذلك بحسب الغائما لعناصر لغوية قديمة أو ابتكارها لاستخدام جديد في اللغة الشعرية.

وتكشف لغة الشعراء المحدثين، في جوانب عديدة منها، عن خصائص جمالية وثقافية وإجتماعية في آن معاً، تتصل بالمشكلات الجديدة التي كان عليهم مواجهتها وحلها.

### لغة «الانتهاك»

إن بإمكاننا، أن نتبين الاختلاف في الموقف الإجتماعي والوجودي بين هؤلاء الشعراء وسابقيهم من الرومانطيقين<sup>(٢٣)</sup>. ففي حين كان الرومانطيقون يتملصون من مجتمعهم غالباً، عبر نوع من الإرتقاء الروحي والجمالي، أخذ شعراء الطليعة ينزعون إلى توكيد حضورهم وسط المجتمع، عبر موقف قائم على النقد والرفض وإعادة الخلق. فإذا كان الشاعر الكلاسيكي يتطلع إلى لغة - زمنية، فوق - مجتمعية، ومقدسة، والشاعر الرومانطيق يتعلق بلغة هروبية، ضد - اجتماعية، وسرية، فإن الشاعر الحديث، فيما يدخل في حقل اهتماماته كلاً من جوهر الوجود ومعناه، إنما يستعيد المبحث الرامبوي عن لغة - ضدية، وعن احتجاج اجتماعي - وجودي؛ لغة «أرضية» أو (تجديفية)، هي لغة: الإنتهاك<sup>(٢٤)</sup>.

وإذا كان مؤكداً أن الشاعرين الرومانطيقين والحديث يلتقيان عبر هذا التعبير عن احتقار الواقع الذي يحيط بهما، فإنها يفترقان، جذرياً، من حيث أن الرومانطيق لا يعبر عن هذا الإحتقار من خلال القرف والحزن فحسب، وإنما من خلال الإنسحاب.

٢٣- يجب ألا ننسبنا كلمة «السابقين» إن التيار الرومانطيق، بالرغم من أقول نجمة في الساحة الشعرية، التي غرمتها حركة الهداة، ظل يحفظ بآبائه، دائماً، وفي كل الأقطار العربية. وهذا الوضع نفسه ينطبق على الإنهاء النبوي- كلاسيكي.

٢٤- في كتابه: «العرب من الأمل إلى الغد»، يبحث جاك بريك في ظاهرة «انتهاك الرموز» هذه.

والهرب إلى الطبيعة أو الحلم؛ في حين أن الشاعر الحديث إذ يمتقر الواقع، ويصرخ أحياناً معلناً عبث العالم، إنما يدفع ضد « هذا الكابوس الاجتماعي والوجودي، تحدياً كاموياً مترعاً بالوعي والمعاناة، بالإحتجاج وإرادة التغيير .

وهذا ما يفترض احساساً حاداً بالحرية، بالطبع . . حرسة العيش والحكم (على الأشياء)، والتعبير عن النفس . وفي الظروف الصعبة، التي تحبط بحياة الشاعر العربي، يظل على التعبير أن يتخذ نبرة عنيفة في محتواه الدلالي وفي شكله اللغوي والأسلوبي في آن معاً .

ومن جهة أخرى فإن الشاعر المعاصر إذ يؤكد على وجوده إنما لا يقصد التأكيد على حضوره الإنساني فحسب، وإنما، كذلك، على الدور المشق لقواه الإبداعية . فهو من خلال طبيعته كفرد خلاق، يبيع لنفسه أن محتج على ما هو قائم، في الحاضر كما في الآتي، قاذفاً صوب المستقبل بعمله الإبداعي .

إن كلمة الخلق ترادف لدى هذا الشاعر كلمة المستقبل، تماماً كما «تشبه الجذوة الحية»<sup>(٢٥)</sup> لدى ترسان تزارا Tristan Tzara . وما دام المستقبل يجب أن يكون مُطَهَّراً ومُحرراً من التقاليد القائمة وقيم الماضي الثقافية والتعبيرية والجمالية، فإن على الجدة الخلاقة أن تتوصل إلى لغة تتمتع كلماتها بـ «نكهة المر»<sup>(٢٦)</sup>، كما يعبر أدونيس . وهكذا يمكننا القول إن هذا الشاعر قد تنبه إلى ما دعا إليه اندريه برتون Breton André حين قال : « حين يتعلق الأمر بالتمرد، ينبغي ألا محتج أحد منا إلى أسلاف»<sup>(٢٧)</sup> .

لندكر، أخيراً، بأن موقف الشعراء المحدثين هذا، وخصوصاً شعراء تجمع «شعر» من القيم والأدوات التعبيرية، كان يرتبط بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بوضعهم الاجتماعي من جهة، وبتأثير التيارات الفكرية والأدبية الغربية من جهة ثانية . إن شعراء الطليعة، الخارجين غالباً من أسر فقيرة أو متواضعة (فلاحية أو بروليتارية أو برجوازية صغيرة مدنيّة أو ريفية)<sup>(٢٨)</sup>، كانوا مفتونين بشعارات التمردات الأدبية

٢٥- سبعة بيانات دادائية (ص: ١٩) .

٢٦- «أوراق في الريح»، ص: ١٦١ .

٢٧- «بيانات السورالية»، ص: ٨٠ .

٢٨- تراجع المعلومات البيوجرافية عن الشعراء المحدثين في «انطولوجيا الأدب العربي - الشعر» لنوران وطرية، و «مختارات من الشعر العربي الحديث» لمصطفى بدوي، وكذلك مؤلفا احسان عباس من البيئات والاسباب، ومؤلفا الطنجي وعيسى بلاطة حول الأخير . كما تراجع الملاحظة التالية والمنفحات البيوجرافية في هذه الدراسة .

كالدادية والسيورية، أو مشبعين بفكر التيارات الثورية للواقعية الإشتراكية<sup>(٢٩)</sup>.

ومها يكن تصورنا لدى انتشار كل من هذين التيارين « الإحتجاجيين » ومدى فاعليتها، فإنها قد ساهبا في تسريع هذا السياق العامل على « أنسنة » اللغة العربية، في إطار الشعر أو خارجه .

بهذا « المبوط » الطويل، المؤلم، من الألواح السبابة ومتحف الموروث المقدس - ثم من الأبراج العاجية لرومانطيقية النصف الأول من هذا القرن - كانت لغة الشعر العربي « تخط » أخيراً مع الشاعر الحديث في مدينة الناس: لتلتحم بمشكلاتها، أو على الأقل بتناقضاتها، وبمسارها التطوري<sup>(٣٠)</sup>.

### « الكلمة - الفرد » ضد « العبارة - المجتمع »

أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى أن واحدة من أكبر مآسي الشاعر العربي المعاصر تكمن في هذا التناقض الذي يدفعه إلى معارضة مجتمعه، ويتجلى لديه هذا الإحساس بالفردية، عبر التأكيد على الكلمة ضد الجملة أو العبارة. هذا التمرد « للكلمة ضد العبارة<sup>(٣١)</sup> »، يمكن، أن يجد تفسيره النفسي في جهود المجتمع التقليدي وإطلاقيته

٢٩- من بين المؤلفات والمقالات الكثيرة حول هذه المسألة يمكن أن نشير بالعربية إلى: « شعونا الحديث ... إلى أين؟ » لغالي شكري (الفصلين الأول والسادس خصوصاً) و « الشعر العربي الحديث وروح العصر » لجليل كمال الدين (خصوصاً الفصول ١، ٣، ٥، ٦) و « الحورية والطوفان » لجبرا ابراهيم جبرا (خصوصاً المقالة التي تحمل العنوان نفسه، ص: ١٨)، و « الرحلة الثامنة » للمؤلف نفسه. (المقالات المنشورة على ص: ٧، ٤٥، ١٤٨)، و « الشعر والشعراء في العراق » لأحمد أبو سعد (ص: ٢٧، ٣١) و « مدخل مصطفى بدوي لختاراته من الشعر العربي الحديث » و « بدر شاكر السياب والتيارات الشعرية المعاصرة » - (م. الطنجي) كما نذكر بالفرنسية: « التيارات الكبرى في الأدب العربي المعاصر » لفنان موننتاي: Vincent Monteil, « les grands courants de la littérature arabe contemporaine », in Anthologie de la littérature arabe contemporaine. ومقدمة جاك بيرك لأنتولوجيا الأدب العربي - الجزء الخاص بالقصة، ومقدمة بوران وطرية للجزء الخاص بالشعر (منشورات لوسوي)، و « الشعراء العراقيون اليوم » لسيمون جارجي (لوموند دبلوماسيك).

« Les poètes irakiens d'aujourd'hui » - Simon Jargy, (Le Monde diplomatique, 1, Juillet 1968).

٣٠- ألفتنا في فصول متعددة من القسم الأول إلى الجانب الإجتماعي من هذا الموقف المتناقض، المتمثل ب « الإنحرام بالمجتمع ومواجهته في الوقت ذاته ». أما جانب اللغة فنصير إلى معالجته في الفصلين الأخيرين من هذا القسم: « تبسيط الخطاب الشعري » و « المفروض الدلالي ».

٣١- حين عالجت سوزان برنار فكرة « الإشرافة » « illumination » باعتبارها نمطاً من قصيدة النثر، انطلاقاً من رامبو وديفريدي، فإنها قد تطرقت إلى هذه المحاولة في رد الاعتبار للكلمة، ودلالة عزلها بإزاء العبارة.

Suzanne Bernard, le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours p: 457-458.



الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي، على النطاق التعبيري، إلى شعاراتٍ وصيغٍ بلاغية ومنطقية مقدسة.

ومن أجل التحرر من القوالب الجامدة للتراث من جهة، وإعادة بناء المجتمع واللغة من جهة ثانية، فإن الشاعر الذي يرى واجبه الأول متمثلاً بالهدم «الجيري المقدس»<sup>(٣٢)</sup> كما يعبر أنسي الحاج، يتجه إلى تفكيك هذه القوالب في وحداتها المكونة، أي الفرد ومقابلة اللغوي: الكلمة<sup>(٣٣)</sup>.

نلاحظ، في الحقيقة، نزعة سائدة لدى جميع الشعراء المحدثين تقريباً، تميل إلى بناء بيتٍ كامل (أو سطر في قصيدة نثر) من كلمة واحدة، حتى حين «يسيء» هذا التوزيع إلى إيقاع القصيدة.

ما من شك في أن هذه الظاهرة كانت قائمة من قبل - وإن في سياق آخر - في شعر «الموشحات» والقصائد الرومانطيقية، المكتوبة بشكل مقاطع معزولة، غير أنها اتخذت في الشعر الحديث المعاصر حجماً أكبر ودلالة شديدة الخصوصية. ففيما كانت هذه الظاهرة تشكل في السياق الأول جانباً شكلياً من لعبة قائمة على التقسيمات الخارجية المتناظرة، فإنها تشكل في الشعر الحديث إشارة انقطاع جذي مع القوانين والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية<sup>(٣٤)</sup>.

٣٢- أنسي الحاج، في مقدمته لمجموعته الأول من قصائد النثر (ص: ٩).

٣٣- ربما كانت تجرّد الإشارة إلى أن أنسي الحاج، هذا الوجه المميز بين شعراء الموجة الشعرية الثابتة، والمسكون بالتجربة الوجودية والفنية لأرتو Artaud، يتجاوز هذا الطور من التمرد غالباً، ذاهباً إلى تفكيك الكلمة ذاتها، أي إلى هدمه الذاتي. يراجع تقديري لأرتو في «شعر» العدد، ١٦ (١٩٦٠) والدراسة النقدية مخالدة سعيد حول مجموعته «لن»، «شعر» العدد ١٨ ص: ١٤٩.

٣٤- يصعب أن نقدم أمثلة على هذه الظاهرة في الإنتاج الحديث، لغرض انتشارها. مع هذا يمكن أن نشر إلى بعض القصائد التي تشكل مراجع نموذجية في هذا المضمار:

- يوسف الخال: «قصائد في الأربعين» قصيدة «الأعمى» (ص: ١١) «ملاعب الريح» (ص: ١٣)، «قالت: يكفي» (ص: ١٦)، «حوار مع الشيطان» (ص: ٢٥)، و«النهار» (ص: ٨٣).
- أدونيس: «أوراق في الريح»، قصيدة: «قصيدة إلى الغريبة»، (ص: ٥١)، «البعث والرماد»، (ص: ٥٩)، و«الأطفال» (ص: ١٣٥)، «أغاني مهبّار الدمشقي» قصيدة: «هاسوبية»، (ص: ٦٠)، و«مرأة الحجر»، (ص: ١٠٤).
- البياضي: «أباريق مهشمة» قصيدة: «القرصان» (ص: ٤٣)، و«عناق المنفى»، (ص: ٥٧).
- السياب: «أنشودة المطر»، قصيدة: «في المغرب العربي»، (ص: ٨٢)، و«أنشودة المطر» (ص: ١٦٠).
- الماغوط: «غرفة مجلايين الجدران» قصيدة: «مصافحة في أيار» (ص: ٣٧) و«الصديقان» (ص: ٦٩).
- الحاج: «لن» قصيدة: «هوية» (ص: ١٧)، «في إثرك»، (ص: ٢٦)، «عملي» (ص: ٥٩)، و«صباح يقف ويركض» (ص: ٦٥).

غير أن الكلمة، التي تمثل فردانية الشاعر نفسه، والتي تسمى أحياناً إلى الحلول محل العبارة، والإنفصال - على نحو مفتعل أحياناً - عن مجمل النص، إنما تعرف حدودها، وتدرى بأنها لا تنثر على تفتحها الكامل إلا في دلالة يتركز وجودها على العلائق القائمة في القصيدة، أي على شكل من أشكال الاندماج.

وهكذا، فلتحقيق هذه الضرورة، دون السقوط من أجل ذلك في «الأشكال التقليدية»، نرى إلى الشاعر الحديث وهو يعيد التأكيد على رفضه للتقسيم المتأثر للقصيدة الكلاسيكية التي تشكل تكراراً منتظماً لعبارات - أبيات، ويؤثر الوحدة العضوية للقصيدة التي إذ توفر هذه الضمانة في التحام الفكرة والإنطباع والتجربة الشعرية، فإنها تدفع لعناصرها المكونة، مع ذلك، كامل الحرية في الارتباط والتحرك. إذ أليست الوحدة العضوية، طريقة «حية» في إعادة بناء العالم، وطريقة لتنظيم الفعل الشعري الذي يخلق عبره وجودنا، ونعيد هذا الخلق دونما انقطاع»<sup>(٣٥)</sup> ؟

### ٣ - جوانب التحويل اللفظي<sup>(٣٦)</sup>

نسعى، فيما يلي، إلى تعداد الخصائص الأساسية للتحويل الذي طرأ على الكلمة في الشعر الحديث، وذلك في ضوء هذا التصور الخلاق الذي توقفنا عنده منذ حين، وفي ضوء هذه الإرادة في تجديد المجتمع والعالم وأنماطها التعبيرية وإعادة تنظيمها ويمكن أن نصنف هذه الخصائص، كما أسلفنا، إلى فئتين، سلبية وإيجابية، بحسب ما تحققانه من

٣٥ - أدونيس، «أعمال مؤتمرو روما»، ص: ١٨٣، وسنبحث في الفصول التالية فكرة ودلالة الوحدة العضوية للقصيدة.

٣٦ - بخصوص هذه النقاط، والإستعمالات المشار إليها في هذا الفصل تراجع، من بين مصادر أخرى، المؤلفات الأجنبية التالية:

H. Fleisch, «Traité de philologie arabe»

W. Wright, «A grammar of the Arabic Language (of Gaspari)»,

H. Wehr, «A dictionary of modern written arabic» (ed. by J.M. Gawan),

Ch. Pellat, «Introduction à l'arabe moderne et l'arabe vivant»,

Vincent Monteil, «l'arabe moderne»,

Barthelemy, «Dictionnaire arabo - français» (Dialectes de Syrie: Alep, Damas, Liban, Jerusalem),

G. Denizean, «Dictionnaire des parlers arabes (supp. au dic. de Barthelemy),

A. D'Alverny, petite introduction au parler libanais.

وبالعربية: عيسى بيك: «المحكم في أصول الكلمة العامة» و «ابراهيم السامرائي»، «لغة الشعر بين جبلين»، و «فقه اللغة المقارنة». (تراجع الملاحظات البيوغرافية في هذه الدراسة).

حذف لعناصر قديمة في القاموس الشعري أو من استخدام لعوامل جديدة.

## أ- الجوانب السلبية :

نلاحظ في القصيدة الحديثة اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات :

١- الكلمات الميتة أو الوعرة، المعاجم أو المؤلفات القديمة التي غدت مرجعها الوحيد هذه الكلمات، ذاتها، التي وصفها يوسف الخال بأنها « باعثة » ومصابة بفقر الدم، والتي كَفَتْ عن الورد في اللغة الأدبية الحية ( في القصة والرواية والمقالة ، النقد والأحاديث والصحافة والمذيع ، الخ ... ) ، ظلت تتردد في أعمال الشعراء انبو - كلاسيكيين المعاصرين ، متبوعة بهوامش تفسيرية<sup>(٢٧)</sup> يضعها الشاعر نفسه أو الناشر .

٢- الكلمات « المفخمة » و « الرنانة » ، ذات الطابع الخطابي ، والتي يراد منها إثارة الإحتدام العاطفي والحنين التقليدي . ولم يكن هذا الضرب من الكلمات ( كـ « السامق » و « الدواحي » و « زججَر » ) حكراً على الشعراء النبو - كلاسيكيين ، إذ إن استخدامها الشائع في النثر ، وخصوصاً في الخطب « الحماسية » جعلها في متناول غالبية الناس تقريباً ، مما مكن الشعراء الرومانطيين من استخدامها بطريقتهم الخاصة .

٣- الكلمات الرومانطيقية النموذجية : وفي الحقيقة فإن شعراء « الطبيعة وانفعالات الروح » ، كما يدعواهم يوسف الخال ، قد خلفوا قاموساً كاملاً من الكلمات « الحماسة » ، « الحلوة » ، « الرقيقة » ، الإستحضارية ، التي تولد بتضافرها مناخاً من المبالغات العاطفية التي تفتقر إلى الصدق أحياناً . لهذا يفضل الشاعر الحديث الابتعاد

٢٧- تراجع غنارات من الجواهرى وبحر العلوم والشبيبي في « الشعر والشعراء في العراق » لأحمد أبو سعد . ومن الطريف أن نلاحظ كيف ترد خلال عشرة أبيات متوالية للشبيبي ست كلمات من هذا النوع كـ : « البُهم » ( دلالة على الصحراء ) و « اليحموم » ( دلالة على السواد والدخان ) و « العظور » ( بمعنى : انثنى ) . وتسود هذه الظاهرة - كما نستطيع أن نلاحظ في هذه الانطولوجيا ذاتها - لدى واحد من أهم الشعراء النبو - كلاسيكيين ، ألا وهو الجواهرى ، الذي لا تمتعه نزعة المدعوة بـ « الواقعية » من استخدام كلمات مماثلة . كـ « الخزل » ( للدلالة على العبيد ) و « الحطة » ( للدلالة على الخائف ) و « يناف » ( بمعنى : يمزج ) . كما لا يتردد بدوي الجبل ، وهو شاعر آخر من كبار النبو - كلاسيكيين ، في استخدام مثل هذه الكلمات « الرفيعة » في قصيدة كتبها في جنيف قبل عشر سنوات . يراجع كتاب « بدوي الجبل - سلسلة « شعراءنا المعاصرون » ، قصيدة : « حنين الغريب » ( ص : ٩٣ ) ، حيث يجد المرء نفسه مضطراً لاستشارة المعجم في كلمات من طراز : « المزن » ( السحاب ) و « البُهم » ( صوت الغزالة ) و « الجؤفرة » ( صغير حمار الوحش ) .

عنها غالباً، بغية تغادي الإنطباع، وحتى الدلالة، التي تثيرها هذه الكلمات بصورة آلية، تقريباً<sup>(٣٨)</sup>.

إن بإمكاننا القول، استناداً إلى الاتجاه العام لدى شعرائنا المحدثين، إن الشاعر الحديث يحترس، بقدر الإمكان، من استخدام مرادفات قديمة لكلمات متداولة شائعة.

## ب - الجوانب الإيجابية :

١- المفردات النارجة أو «الواقعية» : وهي الكلمات التي تتمتع بمرجع اشتقاقي كلاسيكي، ولكن تم البحث عنها في صيغها الصرفية، الأكثر بساطة . هكذا، مقابل كلمة «رقاد» لدى نازك الملائكة، يختار الشاعر الحديث كلمة «نوم» واشتقاقاتها .

ولو بحثنا عن دلالة أسرى وراء هذين البيتين ليويسف الخال<sup>(٣٩)</sup> : « حبيبي تنام باكراً .. حبيبي بشر »، لوجدنا أنه يسيطر هذا التحول اللغوي ويبرره : إن حبيبي كائن إنساني كسائر البشر، وهو يُعَايِن هذا ويفصح عنه في لغة « سائر البشر »<sup>(٤٠)</sup> .

٢- الكلمات «المبتذلة» : بالإضافة إلى المفردات السائرة التي تشكل عتبة وسيطة بين «السمو» و«الابتذال»، بين «الصفاء الشعري» و«العادية» الأدبية، نلاحظ لدى الشعراء المحدثين هذا النزوع لاستخدام مفردات تصدم بما اتسم به من «الصفاقة» . إنها كلمات تسمي، بصورة مباشرة، أشياء أو أفعالاً وأفكاراً غير «مناسبة» للتعبير الشعري .

ولعل هؤلاء الشعراء يبحثون إلى جانب حرية التعبير والرغبة في رد الاعتبار

---

٣٨- إن الأمثلة وافرة بهذا الخصوص، ويمكن أن نستشهد هنا بقصيدة «كبرياء» لنازك الملائكة، وهي مشهورة في مختارات أحد أبو سعد («الشعر والشعراء في العراق»، ص: ١٩٣). فمع إسهامها بإحداث تحول ابتعادي، نجد في هذه القصيدة عشرين كلمة في الأقل تم هجرانها في الشعر الحديث، مثل: «حزى»، «أرتياح» و«يروح» و«وديع» و«فاكن». وقد استبدل الشعراء المحدثون هذه الكلمات (على الترتيب) بـ «حارة» أو «ساخنة»، و«الخوف» أو «الوعب»، و«يروح» أو «يُيزر»، و«وديع»، و«أسود» أو «مظلم» أو «معم» .

وستطرح أسئلة أخرى في الصفحات التالية .

٣٩- قصيدة «العبر»، مجموعة «قصائد الأربعين»، ص: ٣٤ .

٤٠- مع أن الإشتقاق والاستخدام القديين يسمحان باستعمال كلمة «بشر» كصفة أو كاسم نوع للمفرد والجمع، بمعنى «إنساني» أو «كائن إنساني»، فإننا لا ندري لماذا هجرت العربية المكتوبة هذا الإستعمال بالمفرد، الذي يسود، مع ذلك، في العربية المحكية . وإذن فيجب اعتبار هذا التعبير تعبيراً مألوفاً، إذ يصعب تصوّره مائلاً في قائمة بالكلمات غير السارية أو المألوفة .

للمفردات الشعبية اليومية « واستخراج الجميل منها » كما يعبر جاك بيرك<sup>(١١)</sup>، عن وسيلة لصدم جمهورهم بـ « تسمية الأشياء بأسمائها » وباختراقهم محرمات الماضي، أي حياة الأسلاف، التي تقم حاجزاً قاهراً بين الدال والمدلول.

إنها المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي التي تنشر فيها<sup>(١٢)</sup> أعمال شعراء معروفين، نظم كلمات كانت تعد حتى ذلك الحين: « نابية » أو « فاحشة » أو « صفيقة »، مثل « ضاجع<sup>(١٣)</sup> » و « قفا<sup>(١٤)</sup> » و « بال<sup>(١٥)</sup> » و « خصي<sup>(١٦)</sup> » و « قرج<sup>(١٧)</sup> » و « مني<sup>(١٨)</sup> »، الخ...

وإذا كانت هذه الكلمات « الصفيقة » شائعة في قصائد الشعراء المدعويين بـ « الشعراء الغاضبين » كمحمد الماغوط وأنسي الحاج، فإن الشعراء الجادّين، كأدونيس وحاوي وعظمة والخال، عبّروا هم أيضاً، عن تمردهم، في ميدان المفردات والقاموس الشعري، عبر لجوئهم إلى كلمات « فظة »، وإذا لم تكن تشكل مساساً بالحياء والأخلاق العامة، فإنها تشكل مع ذلك خرقاً للطهيرة التقليدية في التعبير الشعري. وتبدو هذه « القفاظة » التعبيرية في كلمات كـ « القي<sup>(١٩)</sup> » و « القمل<sup>(٢٠)</sup> » و « النعال<sup>(٢١)</sup> » و « المعدة<sup>(٢٢)</sup> »

٤١- مقدّمته لانتولوجيا الأدب العربي المعاصر. ص: ٢٨

٤٢- نقصد بهذا القصائد المنشورة في المجلات والصحف أو المجموعة في دواوين شعرية، والمعروضة في المكتبات. أي أن المراحل القديمة ليست مشمولة بهذه الإشارة. يمكن مع ذلك التذكير بأن عدداً من شعراء العصر العباسي كيشار بن برد ومسلم ابن الوليد وأبي نواس قد تعرضوا لعقوبة الخلفاء لما صدر عنهم من « ابتذالية متدنية » (راجع « بروكلمان »، الترجمة العربية، ج ٢، ص: ١٤، ٢٦). ونحن نعلم من جهة أخرى، أن القصائد « الجريئة » لبعض شعراء تلك الحقبة كانت تُمنع غالباً من التداول، لتظل في متناول العلماء وذوي الاختصاص دون غيرهم. يشير بروكلمان، مثلاً، إلى ديوان مهم لأبي حليمة ابن رشيد الكاتب، مكرس أغلبه للصلات الجنسية (بروكلمان، المصدر السابق، ص: ٤٢)

٤٣- براجع الماغوط، « حزن في ضوء القمر »، ص: ١٣.

٤٤- المصدر السابق، ص: ٣٦، ٤٩.

٤٥- عصام محفوظ، « أعشاب الصيف »، ص: ٥٧.

٤٦- أنسي الحاج، « لن »، ص: ٣٥.

٤٧- المصدر السابق، ص: ٧٥.

٤٨- توفيق صايغ « القصيدة ك »، القصيدة الرابعة والعشرون (صفحات الكتاب غير مرقمة).

٤٩- أدونيس « أوراق في الريح »، ص: ١١٠.

٥٠- المصدر السابق، ص: ٣٧.

٥١- يوسف الخال « البئر المهجورة »، ص: ٢٤.

٥٢- نذير العظمة « اللحم والسابل »، ص: ٩٢.

و « بصق »<sup>(٥٣)</sup> ، « الخ ... »<sup>(٥٤)</sup> . يمكن تقسيم الكلمات المستخدمة حديثاً في الانتاج الشعري ،  
٣- المفردات الجديدة<sup>(٥٥)</sup> : يمكن تقسيم الكلمات المستخدمة حديثاً في الانتاج الشعري ،  
والتي تشمل مختلف أجزاء الخطاب ( الفعل ، الأسم ، الصفة ، الظرف ، وحروف

التعجب ، وسواها ) إلى صنفين اثنين :  
أ- كلمات ذات أصول في اللغة الكلاسيكية<sup>(٥٥)</sup> ، ولكنها تحي في الصيغة المستخدمة  
في العامية ، مثل : مَوْتٌ<sup>(٥٥)</sup> ، ( بدل أمات ) و استغرض<sup>(٥٦)</sup> ، و مسخرة<sup>(٥٧)</sup> ،  
و يَزَمُّ<sup>(٥٨)</sup> ، ( بمعنى يتقلص أو يلتم ) و الورا<sup>(٥٩)</sup> ، ( كصفة لما هو في الخلف )  
و ويلي<sup>(٦٠)</sup> ، ( المستخدمة في النواح والتشكي ) .

ب- كلمات ليس لها أصل في القاموس العربي ، وهي ناتجة عن تبني مفردات أجنبية  
بحسب شكلها أو بعد تعريبها ، أو مستعارة من اللهجات المحلية . ويظل من  
الصعب تقسيم هذا الصنف من الكلمات الجديدة ، إلى عناصر أو فئات مختلفة ،  
والتعرف ، بالنتيجة ، على أصلها اللغوي . مع هذا ، فيكون من المناسب أن  
نعطي عنها بعض الأمثلة : « باص »<sup>(٦١)</sup> ، ( جمعها باصات ) ، و « روزنامة »<sup>(٦٢)</sup> ،  
« شفرة »<sup>(٦٣)</sup> ، و « نرجيلة »<sup>(٦٤)</sup> ، « مسودة »<sup>(٦٥)</sup> ، و « القترينة »<sup>(٦٦)</sup> .

- 
- ٥٣- يوسف الخال « قصائد الأربعين » ، ص : ٥٧ .  
٥٤- نجد هذه الكلمات في النثر الحديث ، أيضاً ، ولكن في سياقات أخرى ، بالطبع ، و خارجاً عن الطبيعة الأسلوبية  
الخاصة بالإستعمال الشعري . تراجع « فسان مونتاني » كتابه المستشهد به سابقاً عن « العربية الحديثة » -  
فصل الاشتقاق ، ص : ١٠٥ .  
٥٥- شوقي أبي شقرا « خطوات الملك » ، ص : ٤٣ .  
٥٦- أنسي الحاج ، « لن » ، ص : ١٠١ .  
٥٧- عصام محفوظ « أعشاب الصيف » ، ص : ٥٦ .  
٥٨- يوسف الخال « قصائد الأربعين » ، ص : ٢٦ .  
٥٩- يوسف الخال « البئر المهجورة » ، ص : ١٨ . وتجدر الإشارة إلى أن مجردة « الورا » قائمة في العربية  
الأدبية ، ولكن لتحديد المكان ( كمعاكس للأمام ) ، أما الخال فإنه يستخدمها هنا كصفة حلت محل المفعول  
به المباشر : ( « أزرق الورا » ) ، محدداً ما يقيم في الخلف . وربما كان هذا مأخوذاً من المجرى العامية  
« الوزة » (راجع بارتليمي Barthelemy ، فصل « آل » و « اللي » ، ص : ١١ ، ١٣ ، وكذلك : « القاموس  
الصغير للعامية اللبنانية » ، لدلفيري .  
٦٠- فصل « الموصلات » ، ص : ١٧٧ - ١٧٨ ) .  
٦١- الماغوط ، « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٧٨ ( كلمة من أصل انكليزي ) .  
٦٢- عصام محفوظ « أعشاب الصيف » ، ص : ٢٩ . ( كلمة من أصل فارسي ) تراجع ، بارتليمي ، ص : ٢٧٨ .  
٦٣- توفيق صايغ « القصيدة ك » ( القصيدة الثانية والثلاثون ) ( مستعارة من الإستعمال الفرنسي للمعردة العربية :  
صفر )  
٦٤- أدونيس « أوراق في الريح » ، ص : ١٢٥ ( كلمة من أصل فارسي ) تراجع بارتليمي ، ص : ٧  
٦٥- نذير عطمة ، « اللهم والسابل » ، ص : ٧٣ ( وهي تحريف عن مسودة ) .  
٦٦- نذير عطمة ، « أطفال المنفى » ، ص : ٢٤ ( كلمة من أصل فرنسي أو إيطالي )

٤- الكلمات التي جُذِّدَتْ أو أُعيدَ إحياءُها: وهنا تكمنُ الإضافة الأهم لحركة الهدأة في ما يتصل بالقاموس الشعري؛ إذ هي تمثل، بلا جدال، إعادة اعتبار دلالية شديدة الأهمية لمفرداتٍ قائمةٍ في العربية كانت مستخدمة من قبل. وفي هذا يتجلى الملمح الأشد خصوصية في التوليد الشعري الحديث.

إن العديد من المفردات المستعارة، غالباً، من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة أو علم النفس أو اللاهوت أو الميثولوجيا، قد تخلصت من دلالاتها اللغوية المألوفة وما يقترن بها عادة من الأفكار والمشاعر، لتتحول إلى «إشارات» *signes* في التعبير الشعري الجديد<sup>(٦٧)</sup>. وهي في الواقع تشكل، مفاتيح العالم الشعري «الوليد»، والتي لا غنى عن معرفتها، ليس فقط للقبض على محتوى النتائج الحديث، إنما لتثمين خصائصه الجبالية التركيبية، أيضاً.

إن مفردة كـ «الفراغ»، مثلاً، كانت من قبل محدودة بدلالاتها الفيزيائية، أو بالمحا إلى «أوقات الفراغ»؛ أما مع حركة الشعر الحديث فإنها قد اكتسبت أبعاداً نفسية وفلسفية واجتماعية وحضارية. هذه المفردة التي تُستبدل أحياناً بكلمة قريبة منها هي: الخراب - «بانت تنزع، في القاموس الشعري الجديد، إلى وصف الفراغ الذي يحيط بالشاعر»<sup>(٦٨)</sup>، تارةً، وإلى التعبير عن شعوره بـ «خوانه» الداخلي<sup>(٦٩)</sup> تارةً أخرى.

والأمر ذاته بالنسبة لكلماتٍ أخرى كـ: «التمزق» أو «الضياغ» أو «السدى»

٦٧- يستحضر «شارل بيلا» هذا التحول القاموسي في إطار النثر العربي الحديث («مدخل إلى العربية الحديثة» - المقدمة)، كما أن فنساي مونتي يعالجها في الإطار ذاته، بتفصيل، في مؤلفه: «العربية الحديثة»، وخصوصاً في فصل «الرمزية» (ص ١٦٧).

٦٨- إن معالجة هذا الصرب من لعراع يميز نتائج أدونيس: «أوراق في الريح»، قصيدة «الفراغ» (ص: ٣٣) و«البعث والرمادة» (ص: ٥٩) و«وحدة اليأس» (ص: ١٤٣)، والسياب: «أنشودة المطر»، قصيدة «جيكور والمدينة» (ص: ١٠٣)، و«العودة لجيكور» (ص: ١٠٨) و«مدينة السنين» (ص: ١٥٠)، و«مدينة بلا مطر» (ص: ١٧٣)، والبياتي: «أباريق مهشمة»، قصيدة «صخرة الموتى» (ص: ١٤) و«مسافر بلا حقائب» (ص: ١٦) وإخال: «البحر المهجورة» قصيدة «الدار السوداء» (ص: ٣٣) و«الجنود» (ص: ٤١) و«الحوار الأزلي» (ص: ٥٥) و«نداء البحر» (ص: ٦٣).

٦٩- نجد أفضل الأمثلة على التعبير عن هذا «الفراغ الوجودي» لدى خليل حاوي (مجموعته: «نهر الرمادة») ومحمد الماغوط (كامل عمله) ومزاد رفقة (مجموعة: «مرساة على الخليج») وعصام محفوظ وأنسي الحاج («أعشاب الصيف» و«لن»).

أو « العيب » ، التي تنتمي أصولها الدلالية إلى الشعر والأدب « الوجوديين » في الغرب .

لقد أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى المواقف الفكرية المختلفة للشعراء المحدثين، المترقنين بين قُطبي الفراغ هذين - الداخلي والخارجي - أو المسحوقين تحت وطأة رؤية « فراغ كلي » . وإذْناً فيها من حاجة لمرص هذه المواقف من جديد، أو التوقف عند دلالتها الاجتماعية - الثقافية . مع هذا فمن المناسب أن نعرض هنا « العيّنات » المختلفة للكلمات الرئيسية التي تحيل إلى رؤية الفراغ هذه، والتي تهيمن على الانتاج الحديث .

وتقدم اللائحة التالية الكلمات الأكثر انتشاراً من بينها، موزعة على « موضوعات » متميزة إلى حد ما : (٧٠)

أ- « الفراغ » و « العدم » : ونعرف هنا على كلمات كـ « الفراغ » و « الخراب » و « اليباب » و « اليباس » و « العقم » و « الجذب » و « الحطام » و « الانقراض » و « الفناء » و « العدم » و « الصحراء » و « الرمل » و « الجليد » و « المستنقع » و « الوحل » و « القصب » و « الذباب » و « الجحاجم » و « الجثث » و « الأكفان » و « الشلل » و « الضفادع » و « الجراد » و « الافيون » و « الغبار » ، الخ ...

ب- « الشك » و « القلق » و « الضجر » و « الانعزال » و « العجز » و « العبودية » : ونعرف هنا إلى جانب هذه الكلمات على كلمات أخرى كـ : « الحيرة » و « المعاناة » و « التجربة » و « التمزيق » و « الجرح » و « العذاب » و « الألم » و « الصلب » و « الحريق » و « الصخرة » (إلماحاً إلى صخرة سيزيف) و « الجحيم » و « العويل » و « النحيب » و « الدم » و « النزيف » و « الدُعر » و « الرعب » و « الخوف » و « المقصلة » و « الذئاب » و « الوحوش » و « الغول » و « المخالب » و « الأنياب » و « الخناجر » و « الحراب » و « السّام » و « الملل » و « القرف » و « الوحدة » و « الوحشة » و « الثأوب » و « التسكع » و « المنفى » و « المطارد » و « المحاصر » و « الانسحاق » و « السجن » و « الجدار » و « السور » و « السد » و « المغلّق » و « المرداب » و « النفق » و « الكهف » و « الهاوية » و « الأسير » و « القيود » و « السلاسل » و « الستار » و « الأعشى » و « الأخرس » و « الأصم » و « القبيد » و « القطيع » ، الخ ...

٧٠- ما من داع للقول أن هذه المفردات والتعابير تتقاطع فيما بينها، وأن بإمكانها أن تغطي دلالات متعددة، فهي لا تشكل رموزاً واحدة المسار: إن كلمة « السفر » ، مثلاً، تدلّ على المروب كما تدل على الخروج بها عن الخلاص والحقيقة .



جـ السفر والهروب ، والبحث عن الحقيقة أو الخلاص : ونجد هنا كلمات  
كـ : الحرب ، والفرار ، والاغتراب ، والرحلة ، ووالشرد ،  
والإبحار ، والمركب ، والسفينة ، والشراع ، والسارية ، والغياب ،  
والجناح ، والبحر ، والجسر ، والعنبة ، والقدم ، والخطى ،  
والعربة ، والطريق ، والدرب ، والقطار ، الخ ...

دـ الاستسلام ، والحزن ، واليأس ، والفشل ، والعبث ، ونجد إلى جانب  
هذه المفردات : الكتابة ، والسدى ، والمزمنة ، والفرق ، واللاجدوى ،  
واللامكان ، والمحال ، واللامعنى ، والسقوط ، والصمت ،  
والغثيان ، والمأساة ، والانسحاق ، والانتحار ، والسرطان ،  
والضياع ، والتهيه ، والمتاه ، والسراب ، والمفاضة ، والدجى ،  
والظلام ، والذل ، والرماد ، والغبار ، والصدى ، والمرثاة ،  
أو المراثية .

هـ التطهير ، والتحدي ، والرفض ، والنفضال ، والخصب ، و  
الرجاء ، والنصر ، ونجد هنا : الطهارة ، والماء ، والنار ، والبحر ،  
والطوفان ، والاغتيال ، والعزى ، والعذرية ، والبكارة ، والحافي ،  
والصلاة ، والشب ، والرحم ، والأرض ، والطين ، والمخاض ،  
والولادة ، والصياح ، والصراخ ، والهدم ، والمز ، والمهلك ،  
والخيانة ، والصفعة ، والمفأجاة ، والجرح ، والتفجير ، والحرق ،  
واللهب ، والرعد ، والصاعقة ، والعاصفة ، والغضب ، والبرق ،  
والمعجزة ، والفجر ، والنهار ، والصبح ، والفد ، والنور ،  
والضياء ، والنهوض ، والربيع ، والموسم ، والسنابل ، والنبذ ،  
والسحابة ، والبيادر ، والزهر ، والبراعم ، والشمس ، والمطر ،  
والشمعة ، والعيد ، والنشيد ، والقمة ، والصفعة ، والشاطى ،  
والجزيرة ، والميناء ، أو المرفأ ، والنبع ، والنهر ، والأغنية ،  
والشروق ، والنافذة ، والباب ، والأجراس ، والأفق ، والبعث ،  
والظفر ، الخ ...

٥- الأسماء - الرموز : إذا كان الشعراء المحدثون قد استطاعوا أن يشحنوا الكلمات  
الدارجة بطاقات رمزية جديدة ، فقد تحقق هذا ، في جانب كبير منه ، بفضل اقتران  
هذه الأسماء بمراجع تاريخية أو أسطورية . هكذا نرى معظم الكلمات التي تستحضر

دلالات المعاناة والآلام والتضحية والانبيات مرتبطة بشخصية المسيح وتجربته حاملاً صليبه، فمصلوباً، ثم منبثاً في النهاية. غير أننا نجد رمز الانبيات منبثاً في عناصر أسطورية أخرى، كفينيق وأدونيس على وجه الخصوص. وتُستحضر أساطير أدونيس ونموز وعشتار، على نحو صريح أو ضمني، في تعابير الخصب والنماء وتجدد الحياة<sup>(٧١)</sup>.

كما ترسم وجوه تاريخية وأسطورية أخرى في شعر الفرار والمغامرة كصقر قرش<sup>(٧٢)</sup> وأوليس، أو في شعر العزلة والتوحد البطولي كالحلاج ومهيار الديلمي<sup>(٧٣)</sup>، أو في قصائد اليأس والعبث كسينيف وإيكارو وأورفيوس.

وإذ رغب الشعراء الجدد في تصوير العالم الذي يحيط بهم أو في تقديم مواقفهم، راحوا يستلهمون التجربة التاريخية لمجتمعاتهم وللإنسانية جمعاء، عن طريق استحضار الشخصيات ذات البعد الرمزي<sup>(٧٤)</sup> وإلى جانب الإشارات التاريخية المباشرة، نجد بعض الشعراء، كيوسف الخال وأدونيس، يعمدون إلى خلق شخصيات جديدة متخيلة تذكر باسم معين أو بموقف من مواقف الوجوه التاريخية المعروفة، بحيث ترمز هذه الشخصيات إلى تجارب شعرائنا المحدثين أنفسهم في السياق التاريخي الحالي؛ كما نجدهم يبتكرون أسماء ومواضع خيالية تُبلور، عن طريق التشابه واللعب اللغوية، حكم الشاعر الحديث ونظرة إلى العالم والحضارة. هكذا أصبح مهيار الديلمي، لدى أدونيس، «مهيار الدمشقي» الذي يجسد معاناة الشاعر نفسه في مجتمع يرفضه ويواصل إنكاره كقيمة

٧١- يراجع، على وجه الخصوص، مؤلف أسعد ززوق «الأسطورة في الشعر المعاصر»، وحالدة سعيد، «البحث عن الجنود»، وجبرا إبراهيم جبرا «الحرية والطوفان» (ص: ٣ - ٤٢)، و«الوحدة الثامنة» (ص: ٢١ - ٢٩). تكشف ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لجزء من كتاب «الفنن الذهبي» لغريز: «S.J.G. Frazer, The Golden Bough»، المكرس لأساطير الشرق الأوسط عن إهتمام حركة الحداثة العربية، بالبلغ، بالمصادر الأسطورية. (ترجمة الترجمة، الفصل LII - XXIX).

٧٢- يراجع أدونيس، «العصر» في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، ص: ٢٥.

٧٣- يراجع، صلاح عبد الصبور، «مأساة الحلاج»، وأدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي». (ولد الحلاج ببغداد في ٨٥٨، أي في العصر العباسي. أتممت صوفيته بالرندقة، فسلم ببغداد في ٩٢٢، وقد عُرف في الغرب، بصورة واسعة، بفضل ترجمة ماسينيون Massignon له وأعماله عنه).

٧٤- يراجع أدونيس، المصدر السابق، ٦٧ - ١٢٧، والسياب، «نشوة المطر»، ص: ٨٠ - ٨١، والبياتي «أباريق مهشمة» ص: ١١.

أما يوسف الخال فإنه يؤثر أن يصدم القارئ بتناقض التراكيب التي تشكل أسماء الرموز. فـ «صخرنايا»<sup>(٧٦)</sup>، مثلاً، التي ترد في إحدى قصائده، هي اسم مدينة أو بلاد قام بابتكارها انطلاقاً من كلمة «صحراء» وهو ينسبها إلى المجتمع والمخاضة اللذين يطفحان، بالفراغ والعقم والكآبة.

٦- الأسماء التمثيلية: فيما كان الشعراء النبو - كلاسيكيون يواصلون في قصائدهم الغزلية، وحدها، استعارة أسماء النساء البدويات من الأشعار القديمة، كـ «هند» و «ليلي» و «عفراء»؛ وفيما كان الشعراء الرومانطيقيون يبرعون في ابتكار الأسماء الخافلة بالخصوصية والتناغم، تطلق على الحبيبات، أو المرأة بوجه عام، على غرار «رندي» سعيد عقل أو «جلنار» ميشيل طراد، فإن الشعراء المحدثين، في «واقعيته» اللغوية، قد فتحو أبواب شعرهم للأسماء الدارجة، وفي جميع الموضوعات الممكنة. وهي، قبل كل شيء، الأسماء الأكثر شيوعاً، والأكثر شعبية، وبالنتيجة الأكثر مثولاً في مختلف المشاغل العاطفية أو الفكرية أو الاجتماعية للأفراد.

وإذا كانت هذه الأسماء النموذجية تستخدم أحياناً لغايات انتقادية، عن طريق تصوير المجتمع القديم في ثباته وعجزه، كما هي الحال مع اسم «عائشة» في قصيدة أدونيس الشهيرة: «البعث والرماد»<sup>(٧٧)</sup>، فإننا نحيلنا في الغالب إلى الإنسان العادي والبسيط، الإنسان الذي يشكل عينة عن المجتمع، بكل ما يتمتع به من خصال الكرم والمحبة والطهارة والشجاعة، وهذا ما تجسده شخصية إبراهيم في قصيدة يوسف الخال: «البئر المهجورة»<sup>(٧٨)</sup>

٧٥- كان مهيار الديلمي، الذي أوحى لأدونيس بشخصية «مهيار الدمشقي» (راجع ديوانه: «أغاني مهيار الدمشقي») شاعراً من الطراز الأول في العصر العباسي (نحو عام ١٠٣٧). ولكن أصله فارسي وتشيته جعلاه يتلقى تهمة «الشعبوية» كما تجاهلة مؤرخو الشعر العربي وأهملوه. أما أدونيس، الذي كان متنبأ في البدء لتيار فكري وسياسي وُجِّهَتْ له التهمة ذاتها، والذي خرج من وطنه الأصلي وتعرض لتجامل الأوساط الأدبية وعدائها في أغلب الأقطار العربية (خصوصاً في سوريا، موطنه الأصلي، وفي العراق ومصر) فإنه يتمتع بأكثر من سبب للتعرف إلى نفسه في تجربة مهيار.

٧٦- من قصيدة «الرحيل» في مجموعة «قصائد الأربعين»، ص: ٦٥.

٧٧- «أوراق في الريح»، ص: ٦٧.

٧٨- «البئر المهجورة»، ص: ٣٦.

كذلك يمكن أن نتعرف من خلال هذه الأسماء على نماذج مختلفة للسان المضطهد ، الذي يعاني من البؤس والظلم والملاحقة أو من قيود الأخلاق التقليدية<sup>(٧٩)</sup> . ونجد ، ختاماً ، لدى بعض الشعراء ، ان التقاء المضطهد والمضطهد (بفتح الهاء ثم بكسرها) يقدم لنا « طباقاً » أو تضاداً مدهشاً للأسماء ، كما نجد في اختيار اسمي « سعاد » و « مرجانة » في قصيدة السياب « اغنية في شهر آب »<sup>(٨٠)</sup> .

٧- أسماء المواضع : نلاحظ أيضاً لدى الشعراء المحدثين هذا الميل إلى الاكثار من استحضار أسماء المواضع ، وهو ما يشكل عنصر جدة بالقياس إلى لغة الشعر ما قبل - الحديث .

وإذا كان هذا الاستحضار أكثر شيوعاً في قصائد النثر أو الشعر المنشور ، بفعل السهولة التي يوفرها غياب القافية والايقاع العروضي ، فإن أسماء القرى والمدن والبلدان ، بل وحتى القارات ، لا يندر أن يتكرر في كثير من القصائد الموزونة أيضاً .

وبالإضافة إلى المواضع التاريخية التي تشكل رموزاً أو تستحضر ذكريات معينة<sup>(٨١)</sup> ، تستند عليها الإحالات الشعرية ، تماماً كاستنادها على الشخصيات التاريخية والأسطورية ، فقد بدا العديد من الشعراء راغبين في الخروج من المتجرد والانتفاء إلى العالم الواقعي والحالي ، ورأوا في استحضار المواضع الجغرافية الحاضرة وسيلة لتحقيق هذه الغاية .

وإلى جانب الشعراء المدعويين بـ « الذاتيين » أو « الغنائيين » كالبياقي والماغوط اللذين تكثر في أعمالهما أسماء كآسيا وأفريقيا ودمشق وبغداد ، الخ . . . ، فإن شعراء آخرين كالسياب وأدونيس والخال ، ممن يُعتبرون أنصاراً للتجريد الشعري ، قد استعانوا غالباً بـ « كلاليب » الواقع ، هذه ، ولكن عاملين دائماً على رفعها إلى مصاف الرموز .

٧٩- الامثلة على هذه الظاهرة وافرة ، ونذكر منها تمثيلاً : « بدر الدين » لدى نذير عظمة (أطفال المنفى) ، ص ٣٠ و « سعيدة » لدى البياقي (أباريق مهشمة ، ص : ١١٨) و « سعاد عبد الرحمن » و « فاطمة » و « حسن » لدى جبرا إبراهيم جبرا (تقويز في المدينة : ص : ٥٤ - ٦٦) .

٨٠- « أنشودة المطر » ، ص : ٢٢ . و « مرجانة » ، التي تمثل الحادثة في قصيدة السياب ، هي اسم شائع في الحكايات الشعبية ، تُعرف به عبدة سواد مخلصه لسيدها ، أما سعاد فهو اسم شائع ، غير أن كونه مشتقاً من كلمة (السعادة) يجعل من الممكن التفكير بأن السياب قد إختاره ، عن عمد ، ليصور « السعادة » والموقع العجوازي أو الإرسطراطي الموصوفين على نحو صريح في القصيدة .

٨١- يمكن أن نذكر منها بابل وقرطاج ومكة وسواها ، التي تتكرر في أعمال أدونيس ( « البحث والرماد » في « أوراق في الريح » ) ، والسياب ( « جبكور والمدينة » في « أنشودة المطر » ) ، ويوسف الخال ( « العودة » في « البئر المهجورة » ) .

فالسباب، مثلاً، الذي ترد في العديد من قصائده أسماء مواضع متصلة بالسياق الحالي كزهران أو بور سعيد، قد استطاع في أغاني ساحرة بطابعها الشمولي أن يمنح القرية التي ولد فيها ( « جيكور »<sup>(٨٢)</sup> ) أبعاد الوطن بكامله، بل وحتى أبعاد الأرض.

---

٨٢- غالباً ما يستحضر السباب قرينته « جيكور ». آخذاً بها كرمز للأرض الولادية والطهارة والكرم والولادة والموت والإنبعاث. وهي تمتزج أحياناً بالنهر الذي يجتاها: « هوب ».



### الجملة الشعرية في الانتاج الحديث

#### ١- تفكيك الجملة المنطقية التقليدية<sup>(١)</sup> وفوضى التركيب

حاولنا في الفصل الأول من هذا القسم أن نقدم فكرة عامة، مدعومة ببعض الأمثلة، عن تطور « الكلمة » في لغة الشعر الحديث .

ما ستحاوله الآن، هو القبض على مصادر جذّة هذه اللغة في نطاق « الجملة » الشعرية، وهذا ما سيحيلنا إلى البنية اللغوية للقصيدة الحديثة، على أصعدة المنطق والمنحى الجبالي والدلالة .

لقد وضعنا مظاهر التحول الذي تعرض له القاموس الشعري لدى الشعراء المحدثين أمام هذه النزعة المشبوبة لتحقيق تقييم جديد مزدوج للكلمة، قائم على تبسيطها ورد اعتبارها في الوقت ذاته . إنها - كما أشرنا مراراً، صورة الفرد الحديث « الحقيقي »، و « الشخصية - النموذج » التي تبحث عن فرصة للإعراب عن نفسها، والتأكيد على أصالتها وقيمتها الباطنة، واستقلالها في وجه العناصر الساحقة للمجتمع الذي تحيا فيه . ومن بين هذه العناصر المتعددة، ينزع التراث إلى فرض نفسه على الفرد، من خلال قاموسه المترجم بمعان ذابلة، والمطروح عبر شكل مجتهد، غير حديث « كما عبّر يوسف الخال » . إن الشاعر الحديث لَيَفْضَلُ التضحية بـ « القيمة الأصلية » أو « القيمة المفروضة » للكلمة، بغية إعطائها معنى جديداً وإيحائياً و«خلاقاً»<sup>(٢)</sup> .

١- نذكر مرة أخرى بكتاب « فسناني مونتاني » الذي يسعى إلى الكشف عن خصائص الجملة التقليدية (في إطار النثر)؛ وأن يكشف من جهة أخرى، الملامح الجديدة للتحول الذي تعرضت له الجملة العربية. (« العربية الحديثة » L'arabe moderne) فصل « إنشاء العبارة » Phraséologie ص: ٢٧، والمنحى الأسلوبى، (أو الأسلوب) Stylistique ص: ٣٠٦ . كما نذكر بالمؤلفات المذكورة في الفصل السابق، المكتزة للنحو العربي، وذلك لتدقيق الحالات المذكورة في الفصل الحالي في مجال الجملة الشعرية، حيثما تدخل هذه الجملة في صلة مباشرة مع بناء الجملة النثرية .

٢- تراجع بيان يوسف الخال، مجلة شعر، العدد الثاني، ربيع ١٩٥٧، ص: ٩٧ .

٣- راجع ملاحظة أندريه بريتون André Breton عن هذا الإختيار الذي مارسته السوربالية (كتاب سوزان برنار المستشهد به عن « قصيدة النثر من بوهلير إلى أيامنا »، ص: ٦٦٠) .

غير أن «الطاقات الإيجابية» للكلمات لا يمكن أن تتحقق وتكتمل إلا هبر العلاقات التي توجه إلتقاءها وتراكبها في الخطاب. فجمال اللغة في الشعر، كما يعبر أدونيس<sup>(١)</sup>، إنما يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها، بعضها ببعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الإبتغال والتجربة». وإذ يحاول الشاعر الحديث أن يعطي الأفضلية لقيمة الإبتغال والخيوية في القاموس الشعري، فهو يفترض في هذا القاموس أن «يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وبأبعادها كلها»<sup>(٢)</sup>.

وإذ نتكلم على التناقضات والتوتر، فلا بد لنا من التفكير في النتائج «المشوشة» التي يستتبعها هذا التحول، قياساً إلى القيم الفكرية والجمالية التي فرضها تراث عريق قديم، والتي تشكل مجموعها التعلم الديني الموحد والمنمط، الذي يلج على الوحدة والكفاية والاستقرار والإكتمال في بدعة الخالق التي هي الحياة - وكذلك الإنسان منظوراً إليه على أنه: «عبد لله».

أما على صعيد اللغة - السابوية المصدر، هي الأخرى كما أشرنا من قبل - فإن المشكل يظل مطروحاً بالحدة ذاتها. حيث نرى هنا إلى قيم التوازن والتناظر والتحديد والاتساق الخارجي - المدعمة بتعاليم المنطق والجمال الأسطيين - وهي تحكم التصور الجمالي للشعر، بما في ذلك مادته اللغوية بالطبع<sup>(٣)</sup>.

ولكي يعبر الشاعر الحديث عن هذه التناقضات، فإنه مجبر على سحبها إلى صميم اللغة التي يستخدمها في الكتابة، وبالتالي على خلخلة المعايير التركيبية التقليدية والعلاقات المنطقية التي تتحكم بها. إن «فارس الكلمات الغريبة» هذا، الذي «يهدم مملكته» ويعيش، كما يعبر أدونيس، «بين النار والطاعون»<sup>(٤)</sup>، يجد نفسه مدفوعاً، حقاً، إلى رج اللغة الموروثة وكسر توازنها وهدوئها وادعاءاتها التحديدية. وهذا ما ينضاف إليه، بالطبع، الإحساس السائد لدى الشاعر الحديث بتعدد العوائق التي تضعها أمامه اللغة الكلاسيكية. وفوق ذلك فإن الظروف التي تحيط بحياة الشاعر المعاصر تظل تشكل تحدياً لإرادته التحريرية وتضعه في مواجهة دائمة، إن صح التعبير، مع التمثلات الأكثر إصالة

٤- «أهال مؤقروما»، ص: ١٧٩.

٥- المصدر ذاته.

٦- نجد في «الأصول الجمالية في النقد العربي» لعز الدين إساعيل دراسة ممتازة، تقارن بين المفهومات الجمالية القديمة والحديثة، الغربية والعربية. (تراجع ص: ١١٨ بخصوص الجمالية الأسطية). وبخصوص التأثير العام للمنطق الأسطي، ننصح بالرجوع إلى كتاب هرمي كوربان: «تاريخ الفلسفة الإسلامية»، (خصوصاً فصل: «الترجمات»، ص: ٣٠)، وكذلك «جيب»، عن «العصر الذهبي للأدب العربي» - (خصوصاً ص: ٤٩).

٧- «أخاني مهبّار الدمشقي»، ص: ٢٧، ٩١، ٥٤.



و«رأفة وقوة لذهنية المجتمع» التقليدي، والمتثلة في لغته وتظاهراته الأدبية.

إن من المستحيل علينا أن ندرس هنا جوانب هذه المسألة الواسعة كلها، وأن نجيب على مجمل المشكلات الفلسفية والسوسولوجية وحتى الأدبية الطابع، التي يثيرها تحويل اللغة الشعرية. إن بإمكان هذه المشكلات أن تغذي دراسة أو دراسات عديدة معمقة، تبعاً للمعايير التي يأخذ بها الباحث. غير أن ما يهمنا في هذه الدراسة، التي نجدد فيها - لسعة الموضوعات التي تطرقها وتعددتها - معتزلة، غالباً، إلى مستوى التحديد أو التمثيل والتقديم المحض، ما يهمنا هو الإبانة عن العلام الأساسية للتحويل اللغوي، الذي شهدته اللغة الشعرية، وعلى نحو أخص من ذلك الإشارات التي توضح تمرد حركة الحدائق وتشير إلى توجهاتها الأدبية.

وينبغي أن نشير، في النهاية، إلى أن النقاط التي سنكشف عنها فيما يلي ليست مشتركة لدى الشعراء كافة، وإنما موزعة فيما بينهم، تبعاً للتجربة اللغوية والمنحى الجمالي لكل منهم. كذلك فإن بإمكاننا، من جهة أخرى، أن ننتبه إلى استمرار بعض العناصر التقليدية في عمل هذا الشاعر أو ذاك، في هذا الميدان أو غيره من ميادين التجربة.

وبالنتيجة، فإن الخصائص التي سنعمل على تبيانها، والتي لا تشكل إلا ظواهر بارزة، إنما ينبغي تأملها من زاوية التجريب التي تطبع مرحلة أو أكثر من مراحل تطور العمل الشعري لدى مؤسسي حركة الطليعة الشعرية.

### تحدي الأعراف اللغوية

تمثل واحدة من المظاهر المميزة للشعراء المحدثين بالإهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا). ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء إما إلى إنعدام المعرفة الكافية بالنحو، وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة. وفي الحالتين، ثمة إمتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث. بل أكثر من هذا، إن هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدتي، يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء، الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية.

وفي حين يسمَح «اللامبالون»<sup>(٨)</sup> أن تترد في أعمالهم، بين الحين والحين، بعض

٨- يمكن أن ندرج هنا معظم الشعراء المحدثين، حتى أولئك الذين يندرجون، تبعاً لتحديدهم اللغوي، في فئة أخرى.

التركيبة المغايرة لقواعد اللغة<sup>(٩)</sup>، فإنّ الشعراء المجددين، إنّما يعتمدون خرق هذه القواعد، آتِينَ باستعمال جديد للنظام القاعديّ للغة<sup>(١٠)</sup>.

فما هي الأشكال الرئيسية التي يتجلى عبرها هذا الخرق؟

### ملاحج جديدة في كتابة القصيدة

إنّ نماذج هذا الملمح الأول تتصل، بصورة مباشرة تقريباً، بتنضيد الكتابة والنمط الجديد للتنقيط والتوزيع في الشعر.

فهذا النمط الغوضوي في التنقيط والتوزيع، الذي إستثمرته حركاتنا الددائية والصورالية بصورة كبيرة، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية.

ويتمّ اللجوء إلى هذا النمط سلبياً أو إيجابياً وفقاً للحالات: فحين يسمّى الشاعر إلى وإذابة الجملة واستبعاد الحدود الفاصلة بينها، يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللازمة، في غياب أدوات العطف، للتحديد البنائي والمنطقي، وبالنتيجة لوضوح المعنى. وهذا ما تشهد عليه الصيغ التالية، الجديدة قياساً على البناء التقليدي، والتي نبني من تقديمها إظهار التباين الناتج عما أشرنا إليه من إستبعاد الحدود والفواصل.

ففي قصيدة اللحم والسنابل، لنذير عظمة نطالع ما يلي:

الوحدة الفراغ

والدم الصقع

ترنّ في الهياكل

والأكهف المنازل

بجموعة اللحم والسنابل، ص: ٨٠ - ٨٣

كما نجد لدى أنسي الحاج:

الضربُ يثير الجلدَ الجلدُ يثير الضرب

٩- تحتّ نازك الملائكة في كتابها وقضايا الشعر المعاصر، على المخالفات اللغوية في الإنتاج الشعري الحديث (الناقد العربي والمسؤولية اللغوية، ص: ٢٨٩).

١٠- يمكن أن نراجع، بخصوص الحاليتين المذكورتين، كتاب إبراهيم السامرائي «لغة الشعر بين جيلين»، وكذلك دراسة خالدة سعيد حول «لن» لأنسي الحاج (مجلة شعر - العدد ١٨، ص: ١٥٥ - ١٥٦).

## الفجيجة القشعريرة<sup>(١١)</sup>

«لن، ص: ٤٤»

وبالمقابل، يستطيع الشاعر أن يستعين بأشكال عديدة للتنقيط والفصل، من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء غير ملحمة ومُبَعَثة، أي في «كِبَر لغوية». هذه نماذج من أنسي الحاج أيضاً:

«أرفض العصر! لا تصدوني!

آخرون آخرون. أنا ظل، أريدُ

هذا. مرحباً! أنت أيضاً؟ ليس

هناك واحد؟

«لن، ص: ٤٧»

وكذلك:

«جاءت الصورة؟ كلا، لم. جاءت

الصورة؟ كلا. لم. جاءت الصورة؟

أجل. استرح.»

«المصدر نفسه، ص: ٤٨»

ما من شك في أن هذه الظاهرة في التقنية الكتابية كانت أكثر إنتشاراً في قصائد النثر، حيث تمّ دَفْع التجريب اللغوي، خصوصاً لدى أنسي الحاج وتوفيق صايغ، إلى حدود بعيدة. ولكنها لقيت قبولاً واستثماراً واسعاً أيضاً لدى أهم شعراء القصيدة الموزونة كالبياقي وادونيس والخال.

وإلى جانب تقنيات التنقيط والفصل، يلعب شكل الكتابة وتوزيع النص، معاً أو كلّ على حدة، دوراً مائلاً في تفكيك الجملة « وإعادة تقييم » مكوناتها. هكذا نرى في تقطيع العبارة إلى أجزاء موزعة، عبر مختلف أشكال الفصل من (البياض العازل)، إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر عديدة، وكذلك الرصف أو التراكم وسواها، نجد فيها مصدراً آخر للوسائل الشكلية التي يستعملها الشاعر العربي المعاصر من رفقاءه الشعراء الغربيين؛ وهو يستغلها للتعبير عن إنقسام العالم الخارجي وتفتته، أو للإشارة إلى تمزقه

١١- عند التدقيق بكتابة هذا المقطع الأخير لأنسي الحاج، نلاحظ أن كلمتي «الفجيجة» و«القشعريرة» لا تشكلان مفعولاً به آخر بفعل أداة عطف مضمرة، وإنما هما موضوعان، هكذا، كإسرين قائمين أحدهما إلى جانب الآخر، مما دَفَع الكاتب، عند ترجمة النص إلى الفرنسية، إلى وضع نقطتين بعد «القرب» و«الفجيجة» لإيضاح هذا الملحم البنائي.

الباطني نفسه، أو الاحراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقع إجتماعي لا يمكن القبول به. واقع محصنه أسوار منطق متخطى وعاجز.

وإذا كانت هذه التلاعبات الخطية تكشف أحياناً عن مزاج فنتازي وبراعة بهلوانية محضة، فإنها تعرب في الغالب عن إنسجام كامل تقريباً مع مجموع البناء الشكلي من جهة، ومع المضامين التي تقدمها من جهة ثانية.

ومها يكن من أمر، فإننا واثقون من الحقيقة التالية: إن هذه التلاعبات إنما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تُعتبر كاملة جداً أو كما تُسمى «جملّة تامة»؛ ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسمى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلامات موزعة.

ويصوّر النموذجان التاليان هذه الظاهرة، ويشهدان على أثرها في الجملة الشعرية<sup>(١٢)</sup>:

١- من: «أقاليم النهار والليل»<sup>(١٣)</sup>.

ليدخل -

(مَنْ لِي بِمَا يُدَكِّرُ ويشهي:

ذهب الاستطراف

ماتت الشهوة

وشئخ كل شيء).

ليدخل -

(أعنده الرياح التي تكب الأفق؟)

ليدخل

يقتنص الروح وحرّاسها في المغيب نزولاً إلى الممالك السفلى،

يتركها ويعود، دائماً يعود

أكثر إغفالاً وأكثر اجترأً.

١٢- نشير إلى أن جميع المقاطع التي يوردها الكاتب في الفصول المختلفة من هذه الدراسة، إنما هي موجهة للأهانة عن الحالات التي يعالجها في كل موضع. وفي المثال الحالي يتعلق الأمر بإيضاح تنظيم الكتابة وتوزيع النص الشعري.

١٣- مقاطع من كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل لأدونيس، ص: ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٧، ١٧٤). ولضرورات إيضاحية، لم نورد المقاطع بحسب تسلسلها في الديوان.

أفتح وأطل  
أسمع أن حولي أناساً يتناسلون ، يموتون  
يماربون ، يعلمون  
ولا أراهم ،

مع ذلك ،  
أعرف البشر كلهم

أذكر  
قابلتهم في واحة بين أذنيّ - قرب سريري

.....

مع ذلك ،  
أفتح وأمشي  
في الطريق لا أفرحُ  
لا أخافُ

أسمع أصواتاً -

صوتاً يقولُ لي :  
« تفارقُ نفسك وتمضي  
سفينة نفسك في نفسك  
بيتاً كالسحاب  
ولا دعامة ... »

حجراً يصبح بي :

« أنت غريبٌ أنا سريرك » .

.....

ثمة سلاسلُ

مساميرُ

قضبانُ

بشرٌ بأقدامٍ أربعٍ تصهل وعلى اللجام أحلامٌ  
وعطور

التقديس التصديق العجز

السكوت الإمساك الكفُّ التسليم التسليم

ثمّة أصوات تتعالى

البدعة، البدعة! المحدث، المحدث!

نُبطل سنّة قديمة

نرّة للإنسان اسمه

ونبكي.

من «فصل في الجلد».

«فليذهب ملكوت القشعريرة. أبا الهول

أبا الهول خذْ صمتي وامنحني. يسوع

ديكك لا يصبح

ديكك لا يصبح

يسوع!

ديكك لا يصبح

رئسُ بحرك تنعيمه اعتقْ لسانه نجمة

يسوع انقذ نفسك إني

أرضع

ريق

التماييح

.....

الكل يشيرون الجلد الجلد حاسيٍّ أحق. هات

الوسط! الجلد يُرتى بالقوة

.....

إلحمني بك، أيها الجبل، لعل الجهاد. خذْ صمتي

أيها الجبل، وامنحني!

الوسط<sup>(١١)</sup>.

---

١٤- مقاطع من أنسي الحاج، «لن»، ص: ٤٣.

## الجهود الابتكارية - «تطعيم» القصيدة باللغة المحكية

حين انتقدت نازك الملائكة<sup>(١٥)</sup> خروج الشعراء المحدثين على قواعد النحو، توقفت بشكل خاص عند المحاولات اللغوية لبعضهم، لاسيما محاولات انسي الحاج ونذير العظمة، تلك المحاولات القائمة على «تطعيم» اللغة الفصحى باستعمالات مستقاة من البنية اللغوية للهجات المحلية، مشكّلةً، بذلك، خرقاً سافراً لقواعد «اللغة» الذهبية. وقد لاحظنا، لدى عرض الظواهر الجديدة في استخدام الكلمة، أن بعض الكلمات الجامدة قد تم التعامل معها كما لو كانت مشتقة. وعلى مستوى الجملة، يمكن أن نعتبر هذا الخرق للقاعدة على أنه هو الآخر، محاولة للتوكيد على الكلمة، الناهضة هنا لتحل محل جملة بكاملها، أو في الأقل لتنتزع من الجملة جانباً من سلطانها العريض. فحين يدخل يوسف الخال، مثلاً، أداة التعريف (أل) على كلمة (وراءه)<sup>(١٦)</sup>، يطمح في الحقيقة إلى الاستفادة من هذا الاستعمال اللغوي العامي، لـ «يتفادى» اللواحق الثانوية (كأسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة) التي كانت ستجبره على التعبير بما يلي: «ما وراءه» أو «الذي (أو التي) وراءه»<sup>(١٧)</sup>.

وهذا نفسه ما حلّ بالضمائر المشيرة إلى المكان أو الزمان (هنا، وهناك). فبدلاً من القول: «الواحة التي هناك»، يفضل بعض الشعراء القول: «الواحة هناك»<sup>(١٨)</sup>.

١٥- «قضايا الشعر المعاصر»، ص: ٢٩١.

١٦- «البئر المهجورة»، ص: ١٨.

١٧- ورد هذا في قول الشاعر: «أمزق الوراء». وقد أشرنا إلى هذه الحالة على عبد القاموس الشعري في الصفحات السابقة. وإذا صرفنا النظر عن الشكل الكتابي، فإن لفظ الجملة سيكون كما يلي: «أمزق وراءه» فهو. وتقوم اللهجات العربية المحكية باختزال الأسماء الموصولة (التي تتضمن على إسم الإشارة في الوقت ذاته، فـ«الذي»، إنما تعادل: «هذا الذي» أقول تختزلها إلى صيغة واحدة - ولكنها تغير تبعاً للمناطق «الي، أو «لي، أو «اللام» إذ في: «لَهْوَن» التي تشير في الوقت ذاته إلى الذي أو الذين أو التي أو اللاتي هنا). وإن التائل الظاهري ما بين هذه الصيغة وبين أداة التعريف «أل» في اللغة المحكية (إذ هي تخفي مثلها إذ تُنطق بها مع الأحرف الشمسية: «لام - يرة» التي تعني «ما هو في الخارج» - و«ه - جوة» التي تعني «ما هو في الداخل»)، ويفعل الكتابة العربية الفصحى التي لا تصلح دائماً للفظ العامي، فإن الإلتطاع بخاطئ المرء بأننا إزاء الشيء ذاته في الحالتين؛ وهذا ما تبرره الوظيفة الدلالية المنشأة للالتصين أو التعريف.

يبقى أن نذكر، في النهاية، أن هذه «الوراءة» ليست سوى صيغة أدبية، للتعبير العامي الشائع في بعض مناطق سوريا ولبنان؛ لكلمة «الوراء» - يراجع: قاموس «دلفيري»، «Petite introduction au parler libanais» (ص: ١٧٧ - ١٧٨) و«بارنليبي» (ص: ١١ - ١٣، حول أداة التعريف والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة في اللهجات المحكية بسوريا ولبنان).

١٨- المصدر السابق، ص: ٢٠. وتراجع ملاحظتنا السابقة بهذا الخصوص. فيمكن لهذا التعبير أن يأتي في اللهجات المحكية على نحو: «لـ - واحد - لـ - هناك» أو «لـ - واحد - لـ - هونيك» أو «لـ - واحد - لـ - هاونيك».

وبحذفه الإسم الموصول (التي)، يخالط الشاعر الظن أنه حذف، كذلك، فعل الكينونة (تكون) أو إسم فاعله (الكائنة)، الذي يظل مضمرًا دائماً في العربية في هذا النوع من الجمل الإسمية.

### تراجع الفعل وسيادة الجملة الإسمية وشبه الجملة

إن الفعل هو المستهدف، في الحقيقة، من وراء الإسم الموصول في هذا الهجوم على قواعد اللغة الفصحى. وهذا ما يصبح أكثر وضوحاً حين يتعرض الفعل نفسه مباشرة للمهجوم<sup>(١)</sup>، من خلال «أداة التعريف» هذه التي تنهض بدور الإسم الموصول، والتي لا بد من أن يذكرنا تكرارها لدى شعرائنا بمحاجة الشاعر الحديث لتعريف أو تحديد كل شيء، وكذلك لـ «القبض» على كل شيء.

لكن إلى جانب القيمة الجمالية والديناميكية للفعل، فإن «تطويقه» بتعريف إضافي - بل وسأقول حتى مفتعل - إنما يمكن اعتباره، في كل الأحوال، بمثابة ترجمة - ربما كانت غفقة - لإرادة نازعة إلى تخليص التعبير العربي من طبيعته المجردة والإطلاقية.

غير أن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر «إحالة إسم» فحسب، وإنما كذلك عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الأحيان. وربما كان ذلك للأسباب المطروحة أعلاه، ولكن أيضاً بدافع من هذا الهم، الذي تبرره طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاز التعبير وتنقيته من التفاصيل السطحية والإطلاقات غير المجدية. هكذا نُحِلَّ الجملة الفعلية المكان للجملة الإسمية - القصيرة تحديداً<sup>(٢)</sup>.

وتظل هذه الظاهرة قابلةً تماماً للفهم - خصوصاً أن البيت الشعري الحديث يجهد في التخلص من التعابير الخطابية، الندائية، والتفسيرية التي يزخر بها الشعر الكلاسيكي، والتي تكثُر، بدورها، من استخدام الفعل. ومن جهة أخرى فإن جملة الشاعر القديم

١- إن الأمثلة على هذا وافر، في نتاج يوسف الخال ونذير عظمة. يُراجع، خصوصاً، ديوان الأول «البئر المهجورة» (ص: ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٨، ٣٩، الخ...) مجموعة الثاني: «الحم والسمائل» (ص: ٤٧، ٧٨، ٨٢، الخ...). ونلاحظ فيها أن بإمكان أداة التعريف «أل» أن تلنصق بالفعل في شكله البسيط، ماضياً أو حاضراً («أَتَسَيَّطُ» أو «أَلْيَهْرُبُ» أو «أَلْهَدَمْتُ») أو حين يكون مصحوباً بفعل ومفعول به في آنٍ معاً («أَلْعَيْشَةُ» أو «الناقشوها»)، أو إنه يلنصق بأدوات التوكيد والتي التي ترافق الفعل منفصلة عنه: «أَلْقَدْ سَطَرُوهَا» أو «المالزت اشتاقها» أو أن نراه يلنصق بالفعل مصحوباً بأداة نداء، تعجب («أَلْيَلِيدُ» أو «أَلْيُوزُغُ»).

٢- نذكر بأن الفعل حاضر، ضمناً، على الدوام في الجملة الإسمية. فإذ نقول «الأرض مستديرة» فإننا نعي أنها «تكون» أو «كائنة» مستديرة. نراجع كُتُبَ المستشرقين للنحو العربي، و«دروس في اللغة العربية» لأندريه دالفيري (ص: ٢١٠).



تمتد، غالباً، على طول البيت، مما يجبره على إطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات الملحقة، وهكذا يتولد لديه العدد المرتفع نسبياً من الأفعال. في حين أن الشاعر الحديث يتمتع، في شكله الحر، أو أكثر من ذلك، في قصيدته النثرية، بحريته الكاملة ببناء جملته كما يشاء، ودون تحديدات مسبقة<sup>(٢١)</sup>.

وعلى سبيل التمثيل، قمنا بمقارنة بسيطة كانت نتائجها كما يلي: ففي قصيدة للشاعر العراقي النبو - كلاسيكي محمد مهدي الجواهري، عنوانها: «كما تشاؤون»، نواجه في الأبيات الستة الأولى وحدها، بأربعة عشر فعلاً من بين أربع وثلاثين كلمة. وفي قصيدة أخرى لشاعر نيو - كلاسيكي آخر من سوريا هو بدوي الجبل، نجد في الأبيات الستة الأولى سبعة عشر فعلاً من بين تسع وخسين كلمة<sup>(٢٢)</sup>.

بالمقابل، لا نجد في القسم الأول من قصيدة لأدونيس عنوانها: «الجرح»<sup>(٢٣)</sup> سوى فعل واحد مكرر مرتين على امتداد عشرة أبيات تتألف من أربع وثلاثين كلمة. أكثر من هذا فما من فعل واحد في الأبيات الستة الأولى من القصيدة. وفي قصيدة كاملة، اسمها «موت»<sup>(٢٤)</sup> ليوسف الخال، نجد أربعة أفعال فحسب، اثنان منها مكرران مرتين، على امتداد الأربعة عشر بيتاً التي تشكل القصيدة، والتي تشتمل على إحدى وأربعين كلمة.

وتبدو المقارنة أكثر حسماً في إطار قصيدة مختلطة، كتبها السياب بمقاطع حرة

٢١- نشر نازك الملائكة في كتابها المستشهد به آنفاً إلى الملمحين الناجمين عن هذه الحرية في بناء الجملة: «جملة قصيرة مكونة من كلمتين أحياناً، و «جملة طويلة تستغرق بيتين، أو ثلاثة أبيات» (ص: ٤٦). مؤكداً أن الملمح الأخير بشكل نرعة أخرى في بناء الجملة في الشعر الجديد، ولكن طول الجملة في القصيدة الحديثة يُعزى غالباً إلى تعدد الجمل الإسببة أو أشاء الجمل (غير الفعلية)، بأدوات عطف أو بدونها، كما يوضحه هذا النموذج للملائكة نفسها:

« من بعيد  
صوت مصف الرياح السعيد  
ناقل ألف صوت مديد  
من صراخ الضحايا وراء الحدود  
في بقاع الوجود  
الضحايا، ضحايا المراك  
وضحايا القيود... »

من قصيدة «لكن أصدقاء» المنشية في «الشعر والشعراء في العراق» لأحمد أبوسعد، ص: ٢٠٤،

٢٢- قصيدة «الله والشاعر»، (مختارات من بدوي الجبل)، ص: ٢٤)

٢٣- «أغاني مهبّار الدمشقي»، ص: ٤٤

٢٤- «قصائد الأربعين»، ص: ٤٥

وأخرى عمودية، اسمها: «بود سعيد»<sup>(٢٥)</sup>. فلو أخذنا القسمين الأولين فقط من هذه القصيدة الطويلة لاصطدنا بالنتائج التالية.

في المقطع الأول، الذي يتألف من سبعة وعشرين بيتاً من الشعر العمودي، نعثر على ستة وخسين فعلاً. وكل واحد من هذه الأبيات يضم، بلا استثناء، فعلاً واحداً في الأقل، بل إن ثمة أبياتاً يتضمن كل منها فعلين (الأبيات، ٣، ٧، ٨، ١٣، ١٧، ٢٥، ٢٦)، وأكثر من هذا ففي البيت التاسع عشر وحده نجد أربعة أفعال.

بينما نجد في المقطع المكوّن من أبيات حرة عددها سبعة وثلاثون بيتاً عشرين فعلاً فقط - ستة عشر فعلاً إذا أخذنا التكرارات في الاعتبار - وهذا ما يعني، بالبدهة، أن بعض الأبيات جاءت مجردة من الفعل.

من جهة أخرى، يتجاوز هذا «العدوان» على الجملة حدود التحويل الداخلي، وتغيير العناصر المكونة، ليتجلى عبر هدم الطبيعة اللغوية ذاتها، هدماً مباشراً يتوسل طرقاً عديدة منها هاتان الطريقتان الأساسيتان:

١- حذف العناصر المكونة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكتماله. ففي المقطع الذي أوردناه آنفاً لأنسي الحاج، قرأنا ما يلي: «خذ صمتي وامنحني». اننا لو استندنا إلى هذه الجملة وحدها، لما استطعنا تطبيق المعنى الذي اراده الشاعر دون أن يحدده. ولكن المناخ العام للنص، أي القصيدة بكاملها، هو الذي يقودنا إلى إدراك جملة النداء هذه. وهذا ما يشكل، من ناحية أخرى، وسيلة تقنية مباشرة لتحقيق المفهوم الحديث للقصيدة: من وحدة الجملة (وإذن البيت) إلى وحدة النص الشعري (وإذن القصيدة).

٢- حذف الفعل الرئيسي: وبالرغم من غياب الفعل، فإن الجملة الإسمية تقدم لوحدها دلالة كاملة. وفي الجملة المستشهد بها أعلاه لأنسي الحاج، ينبع عدم اكتمال المعنى من غياب المفعول به الذي يقتضيه هنا فعل متعدٍ إلى مفعولين. وفي حالات أخرى نجد جُملاً «فعلية» في الأصل، وقد غاب فعلها الرئيسي. وهذا ما يشكل جانباً من هذه النزعة التي أشرنا إليها لدى شعراء الطليعة، والقائمة على تكسير العبارة، وبِغفرة عناصرها عبر النص، بإحالتها إلى مجرد صيغٍ أو حتى كلمات متتابعة، مكررة، أو متجاوزة، دونما نظام أو منطق خارجيين. وسواء في هذه الحالة أو تلك، فإننا نشهد هنا في الشعر العربي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز.

٢٥- «أنشودة المطر»، ص: ٨١.

الجملة الفوضوية<sup>(٢٦)</sup> : إن الشاعر الحديث ، إذ يكثر من استخدام ما يدعى به « شبه الجملة » ، التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي ، أو يلجأ إلى إستعمال الجملة غير التامة ، فهو إنما يطمح إلى إشاعة الجملة الفوضوية ، التي عرفت بها الدادائية والسورالية . ألا تبدو هذه القرابة بين الشعر العربي الحديث وهاتين الحركتين ، واضحة في هذا النموذج لأنسي الحاج<sup>(٢٧)</sup> :

ولكن الخوف

ما

الخوف ؟

لا تبدأ : سأضول وأصمت

جناحك . عينك الأفقية ! مولاي : لا !

خذ قبلي حصادي ! ...

دمّ حديث .

وإذا كان إستخدام شبه الجملة ، والجملة غير التامة ، شائعين في الإنتاج الحديث من الشعر العربي ، فإن النمط الفوضوي ، على نحو خاص ، كان - حتى نهاية الفترة التي تنوقف عندها هذه الدراسة - حكراً على قصيدة النثر ، وخصوصاً لدى أنسي الحاج ، الذي حقق عمله النتائج الأكثر إثارة للإهتمام في هذا المضمار .

مع هذا فإن عدداً من أنصار الإنتظام والإكتمال اللغوي من بين الشعراء قد لحقنهم « عدوى » هذه النزعة « الهدمية » للجملة ، أو جانبها الفنتازي في الأقل . وفي الحقيقة ، فليس بإمكاننا إلا أن ندرج في باب « تفكيك العبارة » جميع الجمل والكلمات المجزأة بل وحتى تلك « المجهّز عليها » عبر نمط من اللعب الخطي الموجّه ، في غالبه ، لإحداث تأثير صوتي على ملثقي القصيدة ؛ كما في : « لا باب - لا ... با ... »<sup>(٢٨)</sup> ، أو « حديد عتيق - رصا ... ص - حديد ... »<sup>(٢٩)</sup> . أو هذا الإستخدام لمقاطع جمعة أحياناً على هيئة كلمة دون أن تكون لها أيما دلالة . هذه الصياغات « الغريبة » ، التي تتمثل مهمتها

٢٦ - نعرفنا على نماذج من الجملة الفوضوية في الأمثلة التي طرحناها على الملامح الجديدة للكتابة . ولكن أليست الكتابة ، في صيغها وأدواتها الخطية ( الفسحات ، البيضاء ، الخطوط ، النقطة ، الفاصلة ، الأقواس ، الخ ... ) تمثل ، بحسب كيفية استخدامها ، أداة للتحديد أو عدم التحديد النهائي ؟

٢٧ - أنسي الحاج ، « لن » ، ص : ٢٠ - ٢١ .

٢٨ - يوسف الخال « قصائد الأربعين » ، ص : ٢٥ .

٢٩ - بدر شاكر السياب ديوان « أنشودة المطر » ، ص : ٢٥٦ .

- كما يتضح - في إكمال المحتوى الدلالي والتأثيري للنص العام وتدعيمه، إما أن تكون نتاج تقليد عمديّ مُبالغ فيه، وركبك إلى حد ما، لبعض الأصوات، كما في: «بغ بغا بغ - بغ ... بغ ... بغ ...»<sup>(٣٠)</sup>، أو تداعيات عفوية أو آلية عريضة على قلب السورباليين، كما لدى أدونيس: «يشاماشا ميلانو سانشور راجا سان جيرمان دوبري، باري سنتيا»<sup>(٣١)</sup>.

أي أن الشاعر العربي المعاصر، الذي تجعله خصوصية لغته وما يعترض تطورها من عوائق، يكابد مأساة التعبير الخلاق، بمحده تفوق ما خبره زملاؤه شعراء الغرب، كان مدفوعاً إلى تحريب الممارسة اللغوية والتعبيرية لمجاليه أو سابقه الغربيين، ليتمكن من ترجمة شرارات روحه المعذبة. هذه الروح التي يمكن أن ينفجر منها، «صراخ الآلام المنشجة» كما يعبر تزارا، و«كل التناقضات» والنتائج الغربية المتطرفة، و«ما لا يعقل»<sup>(٣٢)</sup>.

## ٢ - تبسيط الخطاب الشعري<sup>(٣٣)</sup>

### التطويع البنائي و«الاسلوبي»<sup>(٣٤)</sup>

لقد كان نشاط حركة الحدائنة في ميدان اللغة على قدر من التنوع والسعة بحيث أنه بدا أحياناً على شيء من التناقض، وإن في ظاهره على الأقل. فالشعراء الذين كانوا يسعون إلى «إنهاك» العبارة الشعرية، بتفكيكها إلى مقاطع إنفجارية عصبية على القبض، أو «باغراقها» في النص، ساهموا هم أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تبسيط بناء الجملة التقليدية، و«تنقيته» من الرواسب السطحية أو «الزخارف» المفروضة. وإذا كانت هذه الظاهرة تشكل مفارقة، فلأن عدداً من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية، بل من نثر الجملة الصحفية؛ ليس فقط

٣٠ - يوسف الخال، «البئر المهجورة»، ص: ٥٤. وربما كانت مقاطع هذه الصياغة مشتقة، من قصد، من كلمة «البقاء»، وموجهة لترمز إلى الأحاديث المملة والتي لا تنغي شيئاً.

٣١ - أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، ص: ٢٢٩.

٣٢ - «سبعة بيانات دأائية»، ص: ٣٥.

٣٣ - من أجل إبراز التناقض القائم بين تبسيط الجملة من حيث التركيب وغموض الدلالة (الفصل القادم) عمدنا إلى طرق ظاهرة تفكيك وغموض التركيبية، أو البنائية، قبل طرق ظاهرة تبسيط وتنطوع، في حين كان يجب أن تنطوق إليها بعدها.

٣٤ - نستخدم كلمة «الأسلوب» أو «الإشياء» هنا لتعيين الشكل الخارجي لبنية الجملة وتقنيات بنائها فقط.

من حيث المفردات، وإنما أيضاً من حيث البنية المنطقية والإسلوبية.

وإذا تجنبت الجملة الشعرية الفرق في آتية الفخامة البلاغية للنثر الخطابي الكلاسيكي، أو البناء المبلودي للأدب الغنائي - الرومانطيقي، فقد باتت «نثرية» الجملة الشعرية هذه تشكل، في الحقيقة، الموقع الذي تتلاقى عنده جهود «الهدم» التي نهضت بها العبارة التحديثية، وتنطلق منها التجارب اللغوية الجديدة.

إن شعراءنا قد شرعوا، على غرار الرسامين والنحاتين المعاصرين، بالبحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة وبالأحياء.. مادة أقل «فخامة» وأكثر «دنيوية». وإذا كان الفنانون يغترفون مادتهم وحتى ادواتهم من «الأشياء العادية» المستخدمة في حياتنا اليومية (من قبيل لصق الخرق والقصاصات والريش وقطع الخشب وبناء البقايا المعدنية أو المواد الخليطة، وهي تقنية باتت شائعة في الفن الحديث)، فإن الشعراء يحاولون، هم أيضاً، التنبه إلى القيمة «الخام» - إذا صح التعبير - للكلام المستخدم يوماً على ألسنة الناس أو في الكتابة. وسواء كانت قيمة «خام» أم قيمة «دراجة» فإنها، على أية حال، قيمة «غير مفروضة» من قبل المعايير الأدبية والفنية. فتنحرير المادة التعبيرية من الأثقال المفروضة عليها تقليدياً، إنما يعني نقلها إلى حالة «وظائفية» محضة، إنطلاقاً من قيمتها «الحية»<sup>(٣٥)</sup>.

وبعبارة هذا المادة «المحررة»، يمكن للمرء أن يجرب مختلف ضروب التأليف: الإيضاحي، أو العامر بالتحول والغراب، المبسط المعقلن أو المعقد، الواضح أو المبهم. وهذا ما يقودنا مباشرة إلى العلاقة بين الدال والمدلول. فلنتوقف قليلاً عند التحول الذي يلحق بالدال، أو، على نحو أكثر دقة، بآلية الأداة الدلالية أو التعبيرية. إن النثرية أو تبسيط الخطاب الشعري، منظوراً إليه من هذه الزاوية، يبدو منسجماً مع النشاط التفكيكي الذي عرضناه من قبل، وهو يشكل معه الجانب الآخر من هذا النشاط الذي خاضه الشعراء ضد «الفخامة»، وفي الوقت نفسه ضد «الترابط المنطقي» للعبارة الشعرية التقليدية. وهذا ما يتضح إذا ما تذكرنا أن واحدة من الطرق التي تحقق تنغيت العبارة يتحقق، في إختزالها إلى جمل إسمية. والجملة الإسمية قصيرة بطبيعتها، وهي تشكل من وجهة النظر الوظائفية، صيغة تبسيطية للجملة الفعلية.

ومن جهة أخرى، فإن النشاط المضاد للعبارة يقود، كما رأينا، ثلرة إلى إختزال

٣٥- تجدر الإشارة إلى أن «القيمة المعطاة» لبعض المفردات، بسبب ارتباطها بخصائص معينة، يتطلب من تحليلاً وإيضاحاً خاصين.

الجملة إلى شبه جملة أو مقاطع وجيزة ومبعثرة، أو إلى «إغراقها» في النص تارة أخرى. وفي الحالتين، فإن تركيب الجملة قد تعرّض للاختلال، وكان لابد لهذا الاختلال بالتالي، من أن يصيب وضوح العبارة.

غير أن هذا الجانب الهدام من النشاط الحدائثي يجد قاعدته، في الغالب، ونقطة إنطلاقه في هذه الإرادة النازعة إلى ممارسة فعل «تطهيري» أو «تبسيطي» للجملة. وهكذا، فانطلاقاً من هذا التحويل النحوي والبنائي للجملة الشعرية إلى النثر، يصبح بالإمكان تمييز شعراء الظليمة<sup>(٣٦)</sup> وتقسيمهم إلى «دلايين» SEMANTICIENS وإلى «توكيين» SYNTACTICIENS.

ما هي، يا ترى، العوامل الحاسمة، والمباشرة، التي تكمن وراء هذا الطّور من التحول اللغوي في الشعر العربي؟

إلى جانب الظروف العامة، الموضوعية والذاتية، التي توجه التحول الإجتماعي - الإقتصادي، والسياسي - الثقافي للحياة العربية، وكذلك إلى جانب ردة الفعل الثقافية والفنية الخاصة بالكاتب - وخصوصاً الشاعر - العربي في غمار هذا التحول، يمكن القول أن تبسيط الجملة الشعرية قد أثرت فيه وسهلت عوامل مباشرة كالأدب الأجنبي (مقروءاً بلغته الأصلية أو مترجماً)، والنثر، واللغة الدراجة.

١- الأدب الأجنبي والترجمة<sup>(٣٧)</sup>: سواء كان الشاعر العربي الحديث واعياً بالصعوبات النحوية والتعقيدات الأسلوبية للغة الشعرية التقليدية أم لا، فهو يبدو وقد وجد في الأدب الأجنبي مغزاً ما لأزمته التعبيرية.

إن الأعمال الأجنبية قد بسطت له إمكانية المقارنة في الأقل. وهكذا يمكن القول أنه يدين بالعديد من التعابير البسيطة والموجزة التي بات يحفل بها شعره الحديث، إلى

---

٣٦- ينبغي ألا ننوهم، مع ذلك، أن الاختلاف بين الطرفين حاسم وقاطع. فالنشائبات والتقاطعات بينها مألوفة، أولاً، ثم أن غالبية الشعراء الجدد يستمدون صفتهم كمحدثين من خلال الجدة الدلالية لأعمالهم الشعرية.

٣٧- يؤكد المستشرقون وكذلك اختصاصيو فقه اللغة العربية على غلبة هذا العامل في جالية النثر العربي المعاصر (تراجع المؤلفات المستشهد بها سابقاً في هذا القسم، وكذلك: «المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر» لأثر الجندي - فصل الترجمة، ص: ٨٥٥). وبهذا أن نشير إلى أن هذه المسألة لا نعتبها هنا إلا بحدود مساهمها مباشرة بمبدأ الجملة الشعرية، خصوصاً وأنا سننتقل إلى النثر العربي الحديث، نفسه، كعامل مؤثر في تحويل هذه الجملة (الفقرات التالية). يراجع القسم الأول، حيث قرّسنا موقف حركة «شعر» من المشكلة اللغوية. وينبغي أن ننبّه في النهاية إلى التأثير الذي مارسه على الشعر والنثر العربيين لغة الكتاب المقدس في ترجماته الحديثة.

الإستثمار الواعي لإمكانية الإثراء هذه، وما سهل الإفادة من هذه العناصر وتكييفها وجود العديد من الصيغ المماثلة في لغة التخاطب اليومي.

فحين يقول شوقي أبي شقرا مثلاً: «كلُّ ماء باردٌ هذي السَّنة»<sup>(٣٨)</sup>، فإن من غير الممكن ألا نفكر بأنر أجنبي في العبارة - أثر شعري في الأقل - يبدو غريباً على الجملة التقليدية<sup>(٣٩)</sup> عندنا، وإن كان بسيطاً ويمكن الفهم. ومع إن كلمة «السنة» ندفعنا، كما هي مستخدمة هنا إلى التفكير باللغة العامية، فإن تعبير «كل ماء»، يضعنا، في الحال، خارج البنى المنطقية للغة العربية المحكية والفصحى. ويبدو هذا التأثير واضحاً في تعابير من نمط: «سوف مألحة أرشفك من مجوك»<sup>(٤٠)</sup>. فبالإضافة إلى الخرق النحوي المتمثل بفصل الفعل «أرشفك» من الأداة المؤشيرة إلى المستقبل «سوف»، فإن هذه الجملة تبين عن انزياح أكيد عن المنطق اللغوي التقليدي. فالجملة العربية لا تحتل، بسهولة، ورود الصفة قبل الفعل، حين يكون الفعل بصيغة المستقبل ومصحوباً بالأداة: «سوف»<sup>(٤١)</sup>.

وإذا كان هذا التعبير يقترب من البناء و«الأسلية» Stylistic الشعرية، وابتعد قليلاً، بالتالي، عن حدود التبسيط و«الثري» فالأمر ليس ذاته في جل على غرار: «كان يتأمل من الثقب ليرى إذا الحروب ستقع»<sup>(٤٢)</sup>. إن الخرق النحوي والمنطقي (الذي لا تكشفه تماماً الترجمة الفرنسية، شبه الحرفية) يبدو واضحاً هنا، فالشاعر لا يأخذ بما يقتضيه التعبير العربي من تلازم بين العبارة المبتدئة بـ «إذا» وفعل «كانت»، وهو التلازم الذي سيحقق الإنسجام مع الشق الأول (كان يتأمل).

٣٨- شوقي أبي شقرا «خطوات الملك»، ص: ٢٨.

٣٩- إذا أردنا الالتزام بروحية التعبير العربي التقليدي لَوَجِب القول: «كل المياه باردة» أو «الماء كله بارد» أو ببساطة: «الماء بارد». (وهذا ما ينسجم مع القول باللهجة المحكية: «المية باردي». فكلمة الماء وهي اسم، واسم نوع في الوقت ذاته، ونهب نفسها للجمع (المياه) - لا نتكّن من معاملة كل «وحدة» مثلاً هو حاصل في المثال المطروح: «كل ماء».

٤٠- أنسي الحاج، «لن»، ص: ٦٣.

٤١- واضح أن التعبير «النظامي» سيقول: «سوف أرشفك مألحة من مجوك». وحتى حين يقبل هذا التعبير بتقديم الصفة على الفعل - وهي صياغة جبلة أيضاً - فإنه لا يحتل فصل «سوف» عن الفعل الواردة، هي معه: «مألحة، سوف أرشفك من مجوك».

٤٢- هنا أيضاً، كنا سنقول: «... إذا كانت الحروب ستقع» أو «... فيها إذا كانت الحرب ستقع».

والى جانب هذا التأثير البنائي والمنطقي في البنية الداخلية للعبارة يمكن أن نشير إلى تأثير قراءة الشعر الأجنبي في الجملة العربية الحديثة تأثيراً شبه مباشر، ولا سيما في نطاق الأسلوب. وهذا ما تدل عليه الألفاظ والتعابير المستعارة، بكاملها، من الشعر الأوربي، وخصوصاً فيما يمكن أن ندعوه به «الألفاظ - المفاتيح» التي ترد، عادة، كافتتاحيات للجمل، أو تؤمن الربط فيما بينها. وعوضاً عن «الإفتتاحيات» التقليدية، بتنا نرى إلى الكثير من الأبيات الحديثة وهي تبدأ بألفاظ وتعابير تنتمي إلى النثر على نحو خالص. ويمكن أن نورد منها على سبيل التمثيل لا الحصر: «أعرف» و«أرى» و«هنا» و«يجب» و«ينبغي» و«منذ» و«لو أستطيع»، الخ...

ينبغي ألا يغوتنا هنا التذكير، أيضاً، بأن التأثير غير المباشر الذي مارسه الشعر الأجنبي قد جاء يدعمه عنصر جديد هو ترجمة النصوص الشعرية عن الفرنسية والانكليزية والروسية والاسبانية. ما من شك في أن ترجمة الشعر الغربي كانت قد بدأت قبل ولادة حركة الحداثة الشعرية؛ بيد أن مجلة «شعر» غيرت طريقة الترجمة ومنهجها عن قصد. ولم يكن المترجون العرب قد اعتادوا على ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية فحسب، وإنما كانوا يقومون، فوق ذلك، به «تعريبه»، عن طريق صياغته بأسلوب عربي خالص، ومتكلف غالباً. في حين أن أعضاء «شعر» باحترامهم النص ومحافظتهم على بنيته الحرفية، كانوا يسعون، إلى القبض على خصائص الشاعر البنائية والحذاقة الأسلوبية لتركيبه الشعري<sup>(١٣)</sup>. بالإضافة إلى إكتشاف أفكاره ومنحاه الصوري.

وقد انتقدت نازك الملائكة هذا الإجراء الأدبي بعنف، واعتبرته تحدياً، بل تجاوزاً، لمنطق اللغة العربية وعبريتها الخاصة<sup>(١٤)</sup>.

وقد توقفت عند هذا النص المترجم عن جاك بريفيير<sup>(١٥)</sup>

(الحمار والملك وأنا)  
«L'âne, le roi et moi»

• يعتمد الكاتب هنا إلى مقارنة بين هذا البيت لأنسي الحاج وبين ما سيكون عليه لو تُرجم حرفياً إلى فرنسية، مقارنة نحوية صرفية لم نر نقلها ضرورياً لغاري العربية. وهذا ما اقتضى بعض التعديلات في الهوامش الأخرى الواردة على الصفحة. (المترجم).

١٣- مقالة أسعد زووق حول «ترجمة الشعر» - كتاب «الشعر في معركة الوجود»، ص: ١٤٧.

١٤- «قضايا الشعر المعاصر» (حول «الترجمات الثرية للشعر الأجنبي») - ص: ١٢٨.

١٥- «أغنية مايس» في مجموعة Histoires «حكايات»، ص: ٣٨. (نشرت الترجمة في مجلة «شعر» العدد ٩، ص: ٦٧).



Nous serons morts demain  
L'âne de faim  
Le roi d'ennui  
Et moi d'amour»

سنكون أمواتاً غداً  
الحمار من الجوع  
الملك من الضجر .  
وأنا من الحب

ثم اقترحت ترجمة أخرى تراها أكثر إنسجاماً مع الروح والأسلوب العريين : «أنا  
والحمار والملك سنكون كلنا أمواتاً في الغد . يموت الحمار من الجوع والملك من  
الضجر وأنا من الحب» .

إن من الطريف أن نلاحظ في هذه الترجمة وجود ثلاثة أفعال في حين لا يتضمن  
النص الفرنسي وترجمة « شعر » إلا فعلاً واحداً . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية أن ترجمة  
« شعر » تجمع خمس عشرة مفردة مع أداة العطف ( الواو ) المكررة مرتين ، في حين نجد  
في الترجمة المقترحة من قبل الملائكة تسع عشرة مفردة مع أداة العطف نفسها ، وقد تم  
تكرارها أربع مرات .

وفي كل الأحوال ، يمنحنا هذا المثال فكرة عن الإمكانات والمحاولات  
الإسلوبية التي يمكن أن تحفزها قراءة الأدب الأجنبي - والشعر على وجه خاص مقروءاً  
في لفته الأصلية أو مترجماً ترجمة حرفية إلى العربية .

٢- النثر : كان على الشعر العربي الكلاسيكي ، والنثو - كلاسيكي وحتى الرومانطيقي أن  
يستجيب إلى إلزامين لغويين أساسيين هما : الدقة و « الفخامة » الشعرية . ولم يكن  
كافياً ، بالنتيجة ، الأخذ بالقواعد اللغوية واحترام قوانين الخطاب ، وإنما كان يجب  
الإمتثال للنموذج الأصلي للأسلوب « الفخم » في البناء التقليدي ، حيث الجملة  
الشعرية ، المجمدة منذ قرون عديدة ، تقدم نفسها على هيئة شعار أو كليشية مدعمة  
بزخارفها الطقوسية والإحتفالية .

ولذا كان من الطبيعي أن يتمكن النثر - وهو الأكثر إختلاطاً بالحياة العادية وبالتالي  
الأقل إلتزاماً بالمعايير الموروثة - من أن يتحرر من القوالب القديمة بصورة أسرع من  
شعر الشعر ، وأن يبدأ تطوراً معيناً باتجاه التعبير الحي لا سيما أنه على صلة مباشرة مع  
الأحداث اليومية وحاجات الجماهير في شرائحها العريضة<sup>(١٦)</sup> . وبفضل هذه الصلة  
بالذات ، استطاع النثر أن يمتص الكثير من التعابير الشعبية وتقنيات الأسلوب المأخوذة  
عن اللهجات المختلفة المتداولة في العالم العربي .

١٦- تراجع الفصل المتعلق بالمشكلية اللغوية وموقف مجلة « شعر » في القسم الأول من هذه الدراسة .

ويجد هذا التفاعل تفسيره في التطور المتسارع للنثر « الوظيفي » اليومي، قياساً إلى النثر الأدبي، الذي تعرض، مع ذلك، إلى نتائج هذا التطور وآثاره، فيما بعد .

هذا، حتى أن الشعراء المحدثين، الذين كانوا يحاولون الخروج من الأطر الجامدة للتعبير التقليدي كانوا يجدون أنفسهم منجذبين، بصورة آلية، إلى السهولة المتنامية التي حققها معاصروهم من كتاب النثر . خصوصاً وإنهم لم يجدوا فيها وسيلة لتذليل صعوبة التعبير فحسب، وإنما وجدوا فيها كذلك فرصة لمواجهة « الفخامة » وتحدي « الكمال » و « التناغم » في اللغة الشعرية التقليدية .

ونحن نذكر تلك القائمة العريضة من المفردات « المبثذلة » و « القبيحة »، أو « المتهورة » التي نتحدر في غالبيتها العظمى، من النثر المعاصر .

وليس الأثر « النثري » في بناء الجمل أقل وضوحاً وبديهة من هذا إطلاقاً . ولدى الشعراء الأكثر إندفاعاً في هذا الاتجاه، يمثل المجال اللغوي تجسيداً للبساطة الشعرية، حيث المجال الشعري نفسه يتعدى لديهم الملحم الخارجي للخطاب<sup>(١٧)</sup> . لهذا يظل على الصورة الشعرية، سواء أكانت ذهنية الطابع أم مشخصة، أن تهب نفسها للقارئ في عري اللغة . في حين أن الكلمات، منفصلة كانت أم مجتمعة، لا تتمتع إلا بالقليل من الأهمية، وهي تتلقى قيمتها وحالها عما يمكن أن تمنحه أو تنتج<sup>(١٨)</sup> . أي أن بساطة الدال أو شفافيته هي، بنحو من الأنحاء، شرط أساسي لصفاء المدلول .

وفي الحقيقة، ما أن تدخل موهبة الشاعر وبراعته حتى تكتسب هذه الأطروحة درجة من المصادقية . فلو تأملنا هذا البيت لمحمد الماعوط : « منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل<sup>(١٩)</sup> »، فإننا لن نجد فيه كلمة واحدة منتمة لقاموس « الفخامة » الشعرية . بل على العكس، إن كل ما فيه يستند إلى منحى بنائي نثري بصورة خالصة، إلى جانب الطابع « العادي » للمفردات . وحتى كلمة « عاطل » أو تعبير « عاطل عن العمل »، إنما يعودان إلى لغة الصحافة أو الكلام اليومي، وبالتالي لا يحسبان، تقليدياً، على الأدب .

ومن جهة أخرى فإن التركيب الصوتي والوقع الذي يولده البيت يفتقران إلى التناغم

١٧- يميز أنسي الحاج في مقدمته لمجموعته « لى »، بين فئتين من الشعراء الذين يقربون النص الشعري من النثر الأول عند نموذجي إ. يوسف الخال الذي يحافظ، رغم ذلك، على مستوى الشعري والحالي، والثاني في عهد طرهبان الذي يقرب كثيراً من « الماح النثري » . (ص ١١) .

١٨- أدوبس، « محاولة في تعريف الشعر الحديث » - مجلة « شعر »، العدد ١١، ص: ٨٥ .

١٩- محمد الماعوط، قصيدة « الشاء الضائع » من مجموعة « حزن في ضوء القمر »، ص: ٢٧ .

الموسيقى، ويُحدثان «نشازاً» يسيء إلى التوازن الإيقاعي والميلودي للعبارة. مع هذا فإن الصورة الرائعة التي تنبثق من هذا التجميع «غير الجمالي» لا تبدو بحاجة إلى تعليق. فقد توصل الشاعر بالفعل إلى اقتداء العناصر المكوّنة لبنائه هذا، بل وحتى إلى مضاعفة ما لديها من قيمة، عن طريق هذه الشحنة الجمالية والجوهرية النابعة من إجتماعها، أو، بالأحرى، من الطريقة التي اجتمعت فيها هذه العناصر.

وفي الواقع، فإن المسافة اللغوية المحققة هنا، قياساً إلى اللغة الإستعمالية العادية، هي التي نضيء مختلف أجزاء هذا التركيب اللغوي.. مسافة تطبع العلائق المنطقية لهذه الأجزاء بالتحوّل وتدفعها إلى ما وراء ملمحها الخارجي. ويكفي أن نُبعد المصدر الدلالي لهذه الإضاءة المحوّلّة (المتحملة تحديداً بالمسافة المنطقية المحققة من خلال «سورة: «منذ بدء الخليقة»، لتسقط الجملة بكاملها في ابتذالية التعبير المباشر والنثري. كما يحدث لو قلنا، مثلاً: «منذ بداية العام» أو «منذ حقبة طويلة». وليست عبارة «منذ بدء الخليقة» (حتى في الفرنسية، ولكن على نحو أكثر وضوحاً في العربية) بأقل نثرية، مجرد ذاتها، من عبارة «منذ حقبة طويلة»، خصوصاً إذا «جردناها» من إيماءاتها الدينية والاسطورية.

مرة أخرى، نجد أنفسنا، وبمنتهى الوضوح، بإزاء ظاهرة جليلة، تتمثل بالبحث عن أبعاد الإنسان والعالم، والسعي للتوغل في دلالتها من خلال «وسيلة لغوية» هي في متناول الجميع تقريباً. كما لو أن الشاعر الحديث إذ يحوّل - ولماذا لا نقول: «يَبْسِط»؟ - اللغة الشعرية إلى فقها حقيقي، أي مستواها الإجتماعي الحي، فإنه يجد نفسه أكثر نهوياً للإكتشاف العمودي لوعيه الخاص ولرؤياه الشعرية.

٣- العامية: إن هذا يعيدنا، مجدداً، إلى مشكلة اللغة المحكية وعلاقتها بحركة الطليعة في الشعر العربي المعاصر التي توقفنا عنها في فصل آخر من هذه الدراسة.

وقد رأينا عدداً من الشعراء المحدثين وهم يؤيدون تبني - أو في الأقل إستغلال - اللغة المحكية في التعبير الشعري<sup>(٥٠)</sup>. كما رأينا أن هذا الموقف لم يتكشف مباشرة إلا بشوش ومن خلال مواقف نظرية، طسوال الفترة التي تُعنى بها هذه الدراسة في الأقل<sup>(٥١)</sup>. مع هذا فقد مارست لغة المحادثة اليومية تأثيرها على الشعراء من خلال

٥٠- بُرّاع القسم الأول، «مشكلة اللغة المحكية وموقف «شعر».

٥١- يدّكر بأن هذه الدراسة لا تغطي سوى الفترة المحصورة بين ١٩٤٧-١٩٦٥، والعام الأخير هو عام إغلاق مجلة «شعر». ويبدو هذا التدكير من الضرورة بمكان... خصوصاً وأن يوسف الخال سينشر عام ١٩٦٧ مائة شعيرة باللغة الدارجة عنوانها «غريب في يوم أحده»، ظهرت في العدد الأول من «شعر» بعد معاودتها الصدور مرة ثانية.

طريقين اثنين، أحدهما مباشر والآخر غير مباشر.

حين تكلمنا على النثر وعلى قراءة الأعمال الأجنبية، ألحنا إلى دور العربية المحكية في «هضم» الصيغ اللغوية الجديدة واستدخالها إلى لغة التعبير الأدبي. وفي الحقيقة، فقد كانت هذه العوامل الثلاثة: العامية، والأدب الأجنبي، والنثر، يتداخل أحدها بالآخر، وتغارس فيما بينها نوعاً من التفاعل ييب نفسه، في الختام، لاختيار الشاعر المسكون بإرادة التجديد وتبسيط التعبير.

ولذا يظل من الصعب دراسة تأثير كل من هذه العوامل بمفرده. فهي بإمكانها أن تشكل موضوعاً لدراسة معمقة ومختصة تركز، قبل كل شيء، على تحليل النثر العربي المعاصر.

وتنبغي الإشارة إلى أن بالإمكان أن نتلمس، في بنية الجملة لدى بعض شعراء الطليعة، آثار التراكيب أو البنى العامية، المتحدرة من النثر مباشرة أو مداورة، أو المتسللة من تعابير أعجمية الأصول امتصتها العامية. هذا يعني أن المفردات «المحكية» لم تكن العناصر العامية الوحيدة التي غزت النتاج الشعري الحدائي، وإنما كذلك نمط التعبير المتداول، البسيط بطبيعته، مع كل ما يستتبعه من علائق بنائية ومنطقية خارجية<sup>(٥٢)</sup>.

وقد تبعت هذه الظاهرة ظاهرة أخرى أكثر خطورة من حيث الاقتراب باللغة الشعرية من اللغة اليومية، وهي تتمثل بالإستخدام المباشر لل لهجة المحكية. وفي الواقع فإن العديد من شعراء الجيل الجديد قد شرعوا بتطعيم قصائدهم المكتوبة باللغة الأدبية، بتعابير أو أمثال أو ألفاظ مأخوذة بكاملها من العامية، ومميزة أحياناً بمعتكفات أو عناوين أو أقواس<sup>(٥٣)</sup>. إن هذا الإستخدام للغة المحكية - المجزأ ولكن الثرى بالدلالة على أكثر من صعيد

٥٢- يطرح السامرائي في كتابه المستشهد به من قبل بعض الأمثلة في أعمال الشعراء العراقيين الطليعيين. تراجع مثلاً ص: ١٥٣، ١٥٤ بخصوص بلند الحيدري، و١٧٤ بخصوص نازك الملائكة، و٢١٢ بخصوص البياتي، و٢٣٥، ٢٣٩ بخصوص السياب.

٥٣- الأمثلة على هذا وافرة، تراجع على سبيل التمثيل:

- أدونيس، «أوراق في الربيع»، ص: ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩.
- جبرا إبراهيم جبرا، «تحوّل في المدينة»، ص: ٥٩، ٣٠.
- بدر شاكر السياب، «أنشودة المطر»، ص: ١٢٤، ٩٥، ٢٤.
- عبد الوهاب البياتي، «أباريق مهشمة»، ص: ١٢، ١٣، ٣٨، ٨٢.
- نذير عظمة، «أطفال في المنفى»، ص: ١، ١٦، ٣٦، ٣٠، ٨٧ وتراجع خصوصاً قصيدته الدراماتيكية «جسر الموتى»، ص: ٥١.

واحد - إنما يعزز التدليل على همّ الشاعر العربي المعاصر الذي يدفعه إلى نقض ما يدعوه جاك برك بـ « اللغة المهيبّة »<sup>(٥١)</sup> وانماطها التعبيرية المعقدة .

هذا ، في كل الأحوال ، جانب آخر من محاولة الشاعر العربي - التي لا زالت قيد الفعل - في أن يعيد إلى اللغة حيويتها وقوتها الحقيقية ، بأن يعيدها إلى أرض الواقع الإجتماعي ؛ وعن طريقه إلى قوانين الصيرورة التاريخية . لكن كيف يمكن أن نفهم ، من ناحية أخرى ، أن هذه المحاولة في أنسة اللغة وإحيائها تتخذ ، على مستوى النتائج الشعري وعلى مستوى الرسالة الشعرية ، هيئة تتجاوز ، بل أكثر من ذلك هيئة انزياح إجتماعي - لغوي ؟

هذا ما نحاول الإجابة عنه في الفصل التالي .

---

٥١ - في مقدمته لانتولوجيا الأدب العربي (لوسوي) ص : ٩



(٥)

## الغموض الدلالي

### جوانب المشكلة : ظاهرتا « الإبهام والتناقض »

إذا تركنا جانباً تيار « الفوضى التركيبية » الذي ظل يمثل، حتى عام ١٩٦٥، نغراً معدوداً من الشعراء ظلوا يطرحون مشكلة تفهيم القصيدة ووضوحها على مستوى العلائق النحوية والمنطقية، وعلى المستوى « العضوي للكلمات » ( كما يدعو ج. موان )<sup>(١)</sup>، أو « هندسة اللغة » ( كما تفضل أن تدعوه خالدة سعيد )<sup>(٢)</sup>، فإن جميع العلام التي حرصنا على كشفها حتى الآن تشير إلى هذه النزعة العامة نحو التبسيط، بل ونحو « تعميم » الخطاب الشعري أحياناً أي تقريبه من العامة، وذلك في نطاق كل من القاموس الشعري والبناء الأسلوبي.

لكن ألا يشكل هذا الملمح الهام من ملامح التجديد اللغوي لحركة الحداثة عنصراً تناقضاً سافراً مع اثنين من أهم مميزات التعبير الشعري للطليعة، نعني بهما : « التعقيد » و « الغموض » l'obscurité ؟

علينا أن نشير، أولاً، مع عز الدين إسماعيل<sup>(٣)</sup>، إلى الخلط الحاصل في العربية بين هذين المصطلحين : « الغموض » و « التعقيد »<sup>(٤)</sup>، اللذين يمكن أن نحصر بينهما

(٣) نأخذ هنا مفردة « الدلالي » Sémantique بالمعنى العريض للدال وفي إطار الجملة. ونقصد بـ « الغموض الدلالي » obscurité sémantique الإنزياح أو المسافة أو الإبتعاد الدلالي في الأسلوب، محققاً إنطلاقاً من تركيب، أو بنية نحوية مبسطة (معيارية). نذكر في النهاية بأن هذا العرض يعكف على الجانب « الإعلامي » لخصيصة سائدة في القصيدة العربية الجديدة، ألا وهي التعبير الرمزي والإستعاري. يراجع، بخصوص هذه التعابير، جورج موان « مفاتيح لعلم اللغة » : G. Moanin, Clés pour la linguistique, pp. 115, 171, 174. وجان كوهن، « بنية اللغة الشعرية » (المدخل وفصل المشكلة الشعرية) :

J. Cohen, Structure du langage poétique.

١- مستشهد به من قبل كوهن في كتابه المذكور، ص: ٢٥.

٢- مجلة « شعر »، العدد ١٨، ص: ١٥٥.

٣- « الأصول الجمالية للنقد العربي »، ص: ٣٧٣.

٤- تشير كلمة « معقد » في العربية إلى ما هو معقد بالطبيعة، وما نعتقد نحن (تعقيداً). أما « مركب » فنعني ما يجري تركيبه وكذلك ما هو معقد بالطبيعة.

سلسلة كاملة من التعبيرات الدالة على الإنزياح وقلة الوضوح وصعوبة فهم اللغة الشعرية،  
كـ « الغرابة » و« الإبهام » و« الكثافة » و« التعمية » ، الخ . .

ومع أن الإستخدام الشائع لا يرينا أكثر من فارق بالدرجة بين هذين المصطلحين ،  
فإن المبحث الإشتقاقي ( في الفرنسية كما في العربية ) يرينا فارقاً بالطبيعة بينها ، وهذا  
الفارق النوعي هو ما نتوقف عنده الآن من أجل تسهيل التحليل .

نلاحظ أولاً أن تعقيد التعبير الشعري يمكن أن يُدرس على مستويين : مستوى البناء  
العام للقصيدة باعتبارها عملاً خفياً ، ومستوى بُنية الجملة الشعرية . وفيما يتعلق بالمستوى  
الأول لا يمكن لتبسيط الجملة الشعرية - أو ما دعونا به - « تحرير مادة اللغة » من صعوباتها  
ومن الزوائد الأسلوبية التقليدية - إلا أن يسهل عملية البناء المعقد ، أي أن يساعد على  
ولادة بناء متميز بالإتساع ، والتشعب ، وتعدد الحركات ، دون أن يكون بالضرورة  
عصباً ، على الفهم . ويستند عز الدين اسماعيل إلى « ستوفر » Stauffer في كتابه عن  
« طبيعة الشعر » The nature of poetry ليعلم أنه إذا كانت القصيدة تتمتع بشخصية  
متميزة ، وتُجسد تجربة فردية عميقة وحافلة بقيم إنسانية ، ومركزة إلى مادة رمزية  
وإيحائية بنحو مشخص ، فإن هذه الشخصية ستكون معقدة بالضرورة<sup>(٥)</sup> . ثم يضيف أن  
التعقد الذي يشير إليه « ستوفر » يختلف عن الغموض ، من حيث أن بإمكان جملة واحدة  
أن تنصف بالغموض ، نتيجة لغرابة مفرداتها والإبهام الذي تولده . . في حين يظل  
بإمكان عملٍ فني معقد أن يكون واضحاً وقابلاً للفهم<sup>(٦)</sup> .

لكن بالمقابل إذا نظرنا إلى هذا المصطلح على مستوى الجملة ، فإن المعنيين اللذين  
يشملهما يكتسبان درجة من القرب ، لا تجعلهما متطابقين عن حق ، مهما كان هذا القرب  
شديداً . وفي الواقع إنّ تعقيد الخطاب الشعري يمت بصلة « للتعقد » والتعقيد في  
الوقت ذاته . ويمكّننا الفارق الإشتقاقي والاستعمالي بين هاتين المفردتين من استخدامهما  
في تصنيف مختلف : فعدم قابلية الخطاب الشعري المعقد ( تعقيداً ) compliqué للفهم إنما  
تنبع من طبيعة بنيته غير السليمة ، والمنافية لقواعد النحو التقليدية أو السائدة في  
الاستخدام الحالي . في حين أن صعوبة الفهم التي تكتنف الخطاب المعقد ( تعقيداً )  
complexe تنبع بالأحرى من ضخامته وكثافته الدلاليين . بتعابير أخرى ، ودون أن

٥- كتابه المذكور ، ص : ٣٧٣ .

٦- المصدر نفسه ، ص : ٣٧٤ . وفي سابق آخر يؤكد رينيه حبشي على أن « غنى الشعر لا ينبثق من غموضه ، خلافاً  
لما يعتقد الذين لا يميزون بين العمق وبين الغموض » . تراجع مقاله في المؤلف الجماعي : « الشعر في معركة  
الوجود » ، ص : ١٠٣ .



نوغل بعيداً في النظريات اللغوية البنيوية الحديثة، يمكن القول، فما يتصل بالنباس المصطلح الذي يعبر عن طابع « الغرابة » في الشعر العربي الطليعي، إن عدم قابلية الإيصال أو قلتها في التعبير الشعري المعاصر تتمثل على مستويين من الإنزياح: الأول تركيبى syntaxique والآخـر دلالي sémantique .

في ضوء هذا التمييز، يمكن أن نتعرف على التيار و التركيبى في حركة الحديثة . إن هذا التيار، إذ يقدم نفسه باعتباره معارضاً وهذا ما ليس فقط للغة التقليدية، وإنما حتى للغة المتداولة لدى أقرانه المعاصرين، إنما يلتقي مع خصومه النبـو - كلاسيكيين المتطرفين - ولو لقاء الأضداد - في تعقيد الأداة<sup>(٧)</sup> اللغوية . كما يمكننا هذا، من التعرف في الوقت ذاته، على الشعراء « الدلاليين » الذين ينطلقون من تركيب وبناء أسلوبى مبسطين، ليلغوا، في بعض الأحيان، مستوى التعبير النثري الوظيفي، معبرين عن أنفسهم بكلام معقد البناء، ومثقل بمخزون ثقافي ومدّ هائل من الإشارات والإحالات الفلسفية والفنية والتاريخية والدينية والأسطورية . إن هذا الثقل الدلالي الجوهرى (أو المضمونى)<sup>(٨)</sup>، الذي يعرب عن نفسه، بالطبيعة، من خلال صيغ نباتية أو لفظية جديدة مأخوذة عن الفرنسية أو الانكليزية، أو أعيد إحياؤها عن طريق حرف الكلمات عن دلالاتها<sup>(٩)</sup>، ينتصب حاجزاً بين النص الشعري والفهم « المتوسط »، أي بين رسالة الشاعر والمستوى العام للتلقى الثقافي التقليدي أو السائد في المجتمع .

هذا التعقّد الذي يميز اتجاهها مهياً في حركة الطليعة الشعرية العربية، يتمفصل، مع خصيصة أخرى مجاورة، بل ويحتلّط بها: نعتي بها خصيصة « الغموض » في التعبير

٧- نستخدم كلمة « أداة » instrument، المرفوضة من قبل منطرقى التحليل البنيوي وفي الوقت نفسه من قبل سيميائي اللغة الشعرية، لصورات تحليلية أولاً، وأخذاً بهدفها الإيجاعية التي يضعها بعض علماء اللغة عند مستوى « ما فوق - لغوي » extra-linguistique (يراجع كوهن، « بنية اللغة الشعرية »، ص: ١٤٣).

٨- خارجاً عن الإطار الأسلي، يمكن لهذا النقل الدلالي أن يتمثل فيما يدعو ربه حبشى بـ « كثافة التعبير المحي » (مقاتله المشهد بها أعلاه) أو بـ « طبيعة الشعر الحديث » التي يصفها غالي شكري بأنها « تراجيدية أساساً ومعتمدة »، مما يجعل منها مصدراً لـ « الشعر الغامض والمعقد تعقيداً عالياً، وليس لـ « الألعاب الإبداعية أو اللغوية أو الصورية » (يراجع - شعرنا الحديث .. إلى أين ؟ ص: ١٢)، ولغة ملاحظتان أساسيتان تفرسان معيها في هذا السياق:

أ- ليست كثافة التجربة الحية أو الطبيعة التراجيدية والمعتمدة لرؤيا الشعر الحديث واحدة في كل العالم ولدى كل المجتمعات، وهي ليست في متناول كل حساسة فنية . أنها، قبل كل اعتبار آخر، تحصيل ثقافي، نوعي وكمي .

ب- سواء كانت هذه الألعاب الإبداعية واللغوية والصورية تعبيراً عن هذه التجربة وهذه الرؤية أم لا، فهي تستحق التحليل بمجد ذاتها .

٩- ليست هذه الصيغ الشائعة في النثر الحديث، والتي يدرسها فنان مونتاني بدقة في كتابه « العربية الحديثة » مستخدمة في الشعر بطبيعتها النثرية، الخام، بالطبع، وإنما بعد تكيفها مع روح التعبير الشعري كما سئرى .

الشعري التي لضعها على مستوى مختلف ما من شك في أن الملمحين يعودان، كلاهما، إلى الميدان الدلالي، ولكنها ينتميان إلى مستويين متمايزين: الأول جوهري (أو مضموني) والآخر شكلي. ويشكل الأول محلاً لتلقي الأفكار (أو الموضوعات والإشارات)، واستيعابها وبثها تبقى العلامة بين الفكرة والتعبير، كما في النثر، عند حدود القيمة الإستعمالية أو الإيصالية، فيما يشكل المستوى الثاني منطقة «الإتمام» أو «الإعداد» الجبالي، أو الشعري بيساطة، كما لو كان الأمر يتعلق بمجرد حالة وسيطة بين الفكر والرسالة المثبوتة، أو - من وجهة نظر ألسية محضة - بين الدلالة والتركيب. إن بإمكان هذه الأطروحة أن تثير اعتراض الشعراء أو منظري الشعر الحديث، الذين يؤثرون الكلام على «رؤية شعرية» وعلى مكوناتها اللغوية والفكرية<sup>(١٠)</sup>، والذين لا يرون في القصيدة إلا لغة غير قابلة للفصل عما تقول، ومحتوى لا ينفصل عن الكلمات التي تعبر<sup>(١١)</sup> عنه. هذا يعني أن اللغة الشعرية هي في الوقت نفسه «ما هي» و«ما تقوله»، أي الدال والمدلول في آن معاً.

إن تصوراً كهذا سيطرح المشكلة في إطار إبداعي محض، ويجردنا من أدوات التحليل، حينما نحاول فهم المسألة على مستوى إجتماعي - لغوي يتعلق بإيصال الرسالة الشعرية (أو البلاغ الشعري) message poétique. وإذا كان الشعر الحديث، فيما يقول نفسه، يقول «خالقه» في الوقت ذاته - هذا الخالق الذي يصبح بمثابة «ذاتة منسحجة من العالم»، تتركس على هذا النحو، بينها وبين القارئ، «غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة»<sup>(١٢)</sup>، كما يعبر أدونيس - فإنه سيظل حاملاً للمعنى<sup>(١٣)</sup>، كما يرد لدى جان كوهن، وبالتالي لنظام إشارات يمكن إيصاله. ذلك أن كل «ذاتة مطلقة»، إذا كانت بالفعل ذاتية مطلقة، إنما تشكل لا - معنى، وعشياً كاملاً، انطلاقاً من جميع وجهات النظر، وخصوصاً وجهة النظر اللغوية<sup>(١٤)</sup>. إن

١٠ - غالي شكري، شعرا الحديث.. إلى أين؟، ص: ٨٩.

١١ - أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث» «شعر» العدد: ١١ ص: ٨٤.

١٢ - أدونيس، المصدر نفسه، ص: ٨٦.

١٣ - «بنية اللغة الشعرية»، ص: ١٥٢.

١٤ - بعد تجربة طويلة في ريادة حركة الحداثة توصل يوسف الخال إلى الاستنتاج التالي: «يصطدم الشاعر في عتبة

الخلق الشعري بتحدٍين. الأول حدود اللغة: قواعد وأصولها التي لا يمكن تجاهلها. إذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراءة هذه اللغة، وإذا وجود في تراثها الأدبي. والثاني أساليب التعبير الشعري المتوارث والمنبع في التراث الأدبي. وهي أساليب راسخة في الأذهان، وفي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها، بغير أناة ومهارة وفهم، إلى إفراغ القصيدة من حضورها... ثم ينتهي إلى الحائمة التالية بخصوص القصيدة التي تلقي إمكانية «التواصل بينها وبين الآخرين»: إذا ما نفع القصيدة، بل أي فلان، لولا هذه الصلة لولا حاجة الشاعر المعاصرة للوصول إلى الآخرين، وإل نفسه مع الآخرين؟ مقالته: «مفهوم القصيدة» مجلة «شعر» العدد ٢٧ ص: ٨٢.

« الجملة الشعرية » والجملة العبثية تتصفان في رأي كوهن « بالخروج » أو « الخرق »، *Impertinence* ذاته، غير أنّ هذا « الخروج » قابل للإرتداد أو التحول الأول، دون الثانية. « أي أن الجملتين ( الشعرية والعبثية ) لا تشابهان بنيوياً إلا من وجهة نظر سلبية، أي بقدر ما يخرقان النظام القائم . . . حيث لا يشكل الإنزياح أو المسافة بالنسبة للشعر إلا خطأ عمدياً يريد أن يبلغ من ورائه صوابه الخاص<sup>(١٥)</sup> . . . ويضيف الكاتب: « إن المظهر العبثي للقصيدة ضروري لها، ولكنه ليس مجانياً مطلقاً. إنه الثمن الذي يتعين دفعه من أجل تحقيق وضوح من غط آخر. فمن طريق « الصورة » يكون المعنى ضائعاً ومقبوضاً عليه في الوقت ذاته<sup>(١٦)</sup> . »

وإذن، فإن هذا الافتراض في كون الشعر يقول شيئاً للجمهور هو ما ننطلق منه في تفحص مشكلة الإنزياح أو الخرق المنطقي، الذي إذ يتعد عن « عتبة الفهم » يحيل بلاغ المبدع متعذراً على الإيصال إذا ألغينا ما يقوم به الناقد أو المفسر من جهد خفي نفاذ. ولكن « الجمهور ليس مؤلفاً كله من مفسرين. وثمة نقطة حرجة للإنزياح، أو عتبة للفهم الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القراء، لكن يمكن أن نُعزّي إليها حدوداً متوسطة، تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلفة دالة<sup>(١٧)</sup> . »

يمكن أن شعراء الحداثة بالطبع أن يستندوا في رفضهم هذه الأطروحة، على فكرة الفاعلية الخيالية<sup>(١٨)</sup>، أو الأثر الشعري الملهم<sup>(١٩)</sup>؛ هذه الفكرة الأثرية لدى « إيليوار » Eluard، والتي تحيل « تجربة الواقع الشعري قابلة للإيصال دون أن تتم

١٥- المصدر السابق، ص: ٢٠٢

١٦- المصدر السابق

١٧- المصدر السابق، ص: ١٨٧ .

١٨- تراجع « مشاكل علم اجتماع الأدب لالير ميمي » في « محاولة في علم الاجتماع » لـ ج. غريفنش، (الجزء الثاني، ص: ٣٠٦) .

١٩- إن شعراء ونقاد حركة الحداثة يرفضون مصطلح « المعنى » بالمفهوم المنطقي والدارج، ويعارضونه بسلسلة المصطلحات والردود المستخدمة في كتابات « اساتذتهم » وزملائهم من الرومانيين والمحدثين في الغرب. ويؤكد جاك بريك، في هذا المجال، على خصيص « الكلام العربي » المتمثلة بقدرة على « التحريض أو التحريك » (استشهد بها مونتاني في « العربية الحديثة »، ص: ٣٥٦) . ويتعلق الأمر، في كل الأحوال، بالإشارة إلى التعبير والتطور الحاصل داخل هذه « القدرة » نفسها، تحولاً يوجزه حسين مروة بوضوح تام حين يتحدث عن اللغة الشعرية لدى أدونيس، قائلاً بخصوصها أن اللغة تنبذ هنا عن دلالاتها المألوفة، وما يتفق عليه القاموس، بل حتى عن مفهوماتها الشائعة في اللغة الأدبية والشعرية، لتصبح رموزاً مكثفة، وإلماحات موجية، يتفصل ظاهرها وباطنها بعضاً عن بعض بمسافة متعاطفة. (تراجع: مروة: « دراسات في ضوء النهج الواقعي » ص: ٣٥٩) . (تراجع كذلك دراسة السامرائي: « لغة الشعر بين جيلين »، ص: ٣٠٠) و « محاولة في تعريف الشعر الحديث » لادونيس، « شعر » العدد ١١ ص: ٧٩ .

عَقَلَتْهَا بالضرورة « كما يرى جان لوى بدوان<sup>(٢٠)</sup> Jean Louis Bédouin. هذه التعابير ، المبسطة تقريباً ، هي ما نفكر فيه حين نسمع قول أدونيس : « اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير ، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسها مساً عابراً رقيقاً . ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق<sup>(٢١)</sup> » . غير أن هذا لا يلغي حقيقة كون هذه اللغة ذاتها تكرر انقساماً أو فارقاً بين « الأدوات التعبيرية وما نريد أن نعبر عنه<sup>(٢٢)</sup> » ، من جهة ، ومن جهة ثانية « تنافراً بين الشاعر والعالم والقارىء<sup>(٢٣)</sup> » .

إن هذا الملمح الأخير للتنافر ، وهذه الهوة المتعاطمة بين البلاغ الشعري والجهة المتلقيّة هو ما يهنا ، أكثر من سواه ، في اللحظة الحالية . ومؤكّد أن من يتحدث عن التلقي في الأدب ، فإنه يتحدث عن « البث » و « الانبثاق » أيضاً ؛ لأنه إذا كان العمل الأدبي - والشعري منه خصوصاً - عبارة عن فعل فردي حر بالمعنى الأكثر عمقاً للكلمة ، وإذا كان الشعر ، بتعبير آخر ، هو « مَنْ يخلقه » ، فإنه في الوقت نفسه من يُحفّزه ويغذيه ، ونعني بذلك الإطار التاريخي بأبعاده الاجتماعيّة - الثقافية كلها ، المحلية والعالمية .

لقد رسمنا في القسم الأول من هذه الدراسة صورة هذا العالم الذي يتحرك فيه الشاعر العربي الحديث ، ويتطور كفرد ، ولكن أيضاً كحساسية وكقيمة جمالية وفكرية . وحاولنا ، في البدء ، أن نثر في هذا الإطار الأولي على جذور المسافة المتزايدة بين الشاعر الحديث وجهوره ، في حين نبحث عنها الآن في إطار بنائي خاص ، لا يهنا المحيط الاجتماعي فيه إلا باعتباره « متلقياً » destinataire للبلاغ الشعري ، يتمتع بمستوى معين من القابلية على تلقي الشعر .

ويتعين علينا أن ننظر إلى عدم قابلية اللغة الشعرية الحديثة للإيصال ، أو انخفاض قدرتها على الإيصال ، في ضوء هذا المستوى القيمي المحدد من خلال نسبة القراء في العالم العربي ونوعية الثقافة السائدة<sup>(٢٤)</sup> .

نذكر مرة أخرى أننا نتبنى مصطلح « التعقيد » للإشارة إلى انعدام الدقة النحوية ،

٢٠ - « مدخل إلى الشعر السوريالي » ( ص : ١٥ ) . 15 - Introduction à « la poésie surrealiste » p :

٢١ - « محاولة في تعريف الشعر الحديث » ، « شعر » العدد ١١ ص : ٨٥ .

٢٢ - المصدر نفسه ، ص : ٨٨ .

٢٣ - المصدر نفسه ، ص : ٨٦ .

٢٤ - تراجع القسم الاول من الفصل الثاني . وكثيراً ما يتطرق جاك برك إلى هذه النقاط ، خصوصاً في « العوب من الأمس إلى الغد » ( الفصول : ١ ، ٢ ، ١٠ ، ١٣ ) ومقدمته لانطولوجيا الأدب العربي .

وشيع الاضطراب التركيبي، وبالتالي عدم قابلية الفهم الناتجة عن البنية الخارجية للغة، يمثلها شعراء « الفوضى التركيبية » (راجع الفصل الثاني من هذا القسم). في حين نحتفظ بمصطلحي « التعقد » و « الغموض » لمستويين دلاليين متباينين، أو مختلّفي الدلالة: فثمة مدلول مجهول ذو طبيعة جوهريّة (أي لصيقة بالمعنى) وثمة دلالة عصبية على القبض صادرة عن نظام علائقي يمكن أن تكون المعادل لما كان يدعى في البلاغة القديمة بـ « الاستعارة » البعيدة أو « الغامضة » بالمقابلة مع الإستعارة « القريبة » أو « الواضحة »<sup>(٢٥)</sup>. أي أن غموض التعبير الشعري، كما نفهمه هنا، إنما ينبع من طريقة تمثّل بلاغ الشاعر، بل وحتى طريقة تقديمه.

وأخيراً، يحدث أن يكون الملمحان الإثنان منفصلين، أو مجتمعين وفاعلين معاً، وطبيعي في الحالة الأخيرة أن تبلغ صعوبة الإيصال ذروتها.

وإذ نلح هنا على هذه المسألة، فليس فقط لمحاولة إيضاح نقطة هامة محاطة بالغموض حتى في قلب حركة الطليعة في الشعر العربي<sup>(٢٦)</sup>، وإنما للإلماح إلى أهمية « الثورة الحديثة » ومداها بالقياس إلى اللغة الشعرية التقليدية، من خلال نتائج هذه الثورة واستباعاتها. إذ إن محاولة فهم الطابع غير الإيصالي لجانب مهم من الشعر العربي المعاصر<sup>(٢٧)</sup>، يجب أن تتحقق على ضوء هذه القطيعة الحاسمة مع مختلف المستويات الدلالية التقليدية.

#### ما الجوانب أو الأبعاد المختلفة لهذه القطيعة؟

مع أننا سنجازف، عن وعي، بالوقوع في خطر الصيغ التبسيطية والأولية، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى تفكيك العمل الشعري بغية القبض على العناصر التي تزودنا بالأمنلة اللازمة لهذا التحليل الجزئي. هذا خصوصاً وأن حيز هذا الفصل وطبيعته لن يتيح لنا أن نعيد إلى العناصر وحدتها الشعرية والفنية الحقيقية، في كلية العمل.

٢٥- راجع: « بُنية اللغة الشعرية »، ص: ١٣٠. ونجد في البلاغة العربية القديمة ذات المقابلة بين مصطلحات: الاستعارة « القريبة » و « المتبذلة » و « البعيدة » أو « الغريبة ». راجع « مجمع الأدب في فنون العرب » للبيارجي، ص: ٩٩.

٢٦- غالي شكري، مؤلفه المُستشهد به سابقاً، الفصل الرابع، ص: ١٢١-١٢٢.

٢٧- في اللحظة التي بدأت فيها أزمة « شعر » بالتصاعد، تنبه يوسف الخال إلى أبعاد وخطورة هذه القطيعة التي يمكن أن تهدد مصير الشعر الحديث نفسه باكتسابها طبيعة متطرفة. هكذا تراءى بنصح « الشاعر الأصل » بأن « يعترف بقواعد لغته وأصولها » ويمجّدها الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأعمق، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها.

(« مفهوم القصيدة »، « شعر » - العدد ٢٧، ص: ٨٢)

لنتأمل، أولاً، المستويين الدلاليين الاثنين اللذين اقترحنا على أنفسنا تناولهما بالتدقيق.

وينبغي أن نذكر أن هذا التدقيق والتفحص إنما يتم على مستوى الجملة، وليس في نطاق المفردات الشعرية باعتبار أننا قد عالجنها في بداية هذا القسم. مع ذلك فإن التحليل الدلالي للجملة يفرض استعادة تلك القائمة الطويلة من «الكلمات - المفاتيح» والكلمات - الرموز» (يراجع الفصل الأول)، مع الاستنباعات المختلفة، الظاهرة أو الضمنية، التي يمر إليها هذا القاموس الجديد في نطاق الجملة، أي في المحيط المباشر للكلمة المستخدمة، أو فيما وراء الجملة ذاتها. وهذا ما يفرض نفسه بمجدة، خصوصاً أن النص الشعري الحديث لا يحتمل بسهولة أية محاولة لعزله إلى جملة المستقلة.

حين يدعوننا شوقي أبي شقرا، عبر شخص اخته، إلى سماع صوت سيزيف: «أصغي إلى سيزيف»<sup>(٢٨)</sup>، فإننا نتوقف عند اسم هذه الشخصية، الأسطورية، والرمزية، المحكوم عليها بالعمل الأبدى والعبي، لنلاحظ نقطتين:

- ١- جدة الشخصية، في حد ذاتها، قياساً إلى التراث الثقافي العربي، إلى القارئ المتوسط المعتاد على هذا التراث، والذي تفتقر «إشارة» سيزيف لديه إلى مرجعها «référence» وتكف هذا عن أن تكون دالة، أي أن تكون ما هي؛
- ٢- إن شخصية سيزيف، التي يستحضرها الشاعر هنا، ليست وجهاً أسطورياً «خاماً»، فحسب، بل هي مرجع مشحون بقوة رمزية جديدة كوّنتها ونشرتها التيارات الفكرية والأدبية المعاصرة في أوروبا («أسطورة سيزيف» لألبير كامو). على هذا المستوى تكون القيمة الدلالية للأسطورة قد تجددت، بل «أعيد خلقها» في إطار ثقافي غريب عن الثقافة العربية كما هو غريب عن أصول الأسطورة ذاتها.

إن سيزيف الذي تدرج من مستوى «الإشارة» إلى «الرمز»، إنما يظل «دخيلاً» ليس فقط كدال، بل أيضاً كدلالة. إذ فضلاً عن أن سيزيف «غير معروف» في التراث العربي، فإن فرصة «الإقاربه» ضعيفة بدورها. الذهنية العربية التي تلخص تفاؤليتها المطلقة، إن لم نقل نزعتها القدريّة، في مقولة من طراز: «الصبر مفتاح الفرج»، سيكون من الصعب عليها أن تدرك هذه العيشة الأبدية للمصير السيزيفي وهي لن تجد له أي مرجع مائل أو قريب في تمثلها الخاص لمصير الإنسان على الأرض؛

٢٨- «خطوات الملك»، ص: ٤٠. وقد اخترنا هذا النموذج لبساطته النسيّة في عمل شاعر لا يستخدم الأسطورة بكثرة.

بل على العكس، إنها ستؤكد على وفائها لطبيعتها « السامية » فتعارضه « بأسطورة » النبي أيوب، الذي أنيبت معاناته وتقبله للمحن بنعمة الخلاص.

يمكن الاعتراض على هذا بالقول: هل إن تمثل العالم والإنسان لدى العرب اليوم هو نفسه الذي كان سائداً لدى أسلافهم؟ وألا يجد الإنسان العربي في النصف الثاني من القرن العشرين في ظروف حياته الراهنة ما يمت بصلة لهذا الشعور بالعبث السائد لدى معاصريه الغربيين؟

هذا الاعتراض لا يصح إلا في نطاق أقلية من المثقفين يتحسون، أو جعلتهم الثقافة الغربية يتحسون، رؤية معينة تبدو شبه منقولة. ومهما يكن من أمر، فإن القول بشمولية مصير الإنسان الحديث، ووحدة رد الفعل الإنساني، لا يلغيان المسألة التي نعالجها هنا، والتي تنحصر، في الجانب المحدد من هذه الهيمنة الغربية، المزعومة شاملة، على الدلالية العربية، التقليدية أو الحالية.

وقد تعمداً أن نعالج هذا البيت الأول لشوقي أبي شقرا وكأنه يشكل جملة مستقلة، لكي ندرس درجات التعقد الدلالي، في حين أنه يشكل جزءاً من مقطع متكامل كما يلي:

أصني إلى سيزيف

يمشي على البحار يا أختي،

ونلاحظ في العبارة الثانية (يمشي على البحار) إثناق صورة مرجعية أخرى هي صورة المسيح ماشياً على الماء. ويمكن أن نطرح الملاحظات التالية بهذا الصدد:

من وجهة النظر الدينية المباشرة أو الخام، لم يتم استحضار صورة المسيح هنا كما هي، وإنما عبر كونه، محققاً للمعجزات، و « ماشياً على الماء ». ومع هذا، فمن خلال هذه الحقيقة، يجد المرء كامل الدلالة الرمزية والفلسفية لشخصية المسيح وهي تبطن النص. غير أن هذه الدلالة « المقصودة » والكناية التي ترافقها (التكنية عن المسيح بقدرة المشي على الماء) تظلان بعيدتين عن متناول المعرفة المتوسطة لعامة الناس عندنا. لا يوضح هذا نذكر بأن بدر شاكر السياب، الذي يحفل عمله، أكثر من أي شاعر آخر، بالاشارات الأسطورية، قد رأى من الضروري إضافة ملاحظات إيضاحية تحدد المرجع الذي يصدر عنه الرمز<sup>(٢٩)</sup>. وإذا لم يكن بمقدورنا أن نحكم هنا على القيمة الشعرية أو

<sup>٢٩</sup> - يمكن التأكد من هذا في أغلب قصائد « انشودة المطر »، وخصوصاً « من رؤيا فوكاي » (ص: ٤٦) و « رسالة من مقبرة » (ص: ٧٨) و « العودة إلى جيكون » (ص: ١٠٨) و « رؤيا عام ١٩٥٦ » (ص: ١١٦).

الفنية<sup>(٣٠)</sup> لهذه المحاولة المأروءة - نصبة (الآنية من خارج النص) في «تقليص المسافة»<sup>(٣١)</sup>، (أو الانزياح)، فإننا لا نستطيع إلا أن نثق بتقدير الشاعر لأهمية - وربما لضرورة- مثل هذه الإيضاحات، استبعاداً لعدم الفهم، أو في الأقل، كي لا يصبح النص حكراً على حلقة ضيقة من العارفين أو الشراح. ولذا فإن السياب يحرم، خلافاً لأبي شقرا، على أن يذكر القارئ في هامش قصيدته «العودة إلى جيكور»<sup>(٣٢)</sup> «بمعجزة المسيح المتمثلة بالسير على الماء».

إننا باعتبارنا بيتي شوقي أبي شقرا كجملته شعرية، أو كوحدة «جُمليّة»، نكون قد تفحصنا واحدة من النماذج البسيطة لهذا الالتقاء بين استحضارين أسطوريين (أو أسطوريين - دينيين)، أحدهما ظاهر والآخر مضمّر، وهما مأخوذان في شكلها ونقلها الدلالي الحديث أو المحدث، بتشديد الدال). هذا الالتقاء هو بالذات ما يوفر لنا مثالا على الكثافة الدلالية أو المضمونية للغة الشعرية الطليعية وتعقدها.

لنأخذ هذه الجملة، مرة ثانية، ولندرس الآلية التي أوصلت إلى تعقد دلالي ذي طبيعة شكلية اعتبارناها، آنفاً، كما لو كانت مصدراً لغموض هذه اللغة الشعرية:

«أصني إلى سيزيف

يمشي على البحار...»

لقد رأينا أن المسيح لم يتم استحضاره هنا إلا في واحدة من «خصوصياته» أو «إشاراته». وليس بمقدور قارئ هذه الجملة - التي تتمتع بصياغة نحوية صحيحة كلياً - أن يقبض على العنصر الثاني من الاستحضار الأسطوري - الديني المتحقق فيها إلا من خلال جهد في تحليل الأسلوب ورده إلى عناصره (التمثلة بالتكنية عن المسيح بفعل المشي على الماء). مع هذا يمكن أن نفترض أن قارئاً عارفاً بكل من سيزيف والمسيح سيقرب، بسهولة، بوضوح عبارتين مبينتين على هذا النحو: «أصني إلى سيزيف» و «المسيح يمشي على البحار». وما إن هذه التخصيصات الإيجازية تعود، لدى هذا القارئ نفسه، إلى المسيح - هو ما سيخفض الانزياح إلى الحد الأدنى من الاستعارة المجازية -

٣٠ - من وجهة النظر الفنية، يأخذ جبرا إبراهيم جبرا على السياب بالذات، وكذلك على يوسف الخال، هذه الطريقة التي تمخزل، حسب مفهومه، «الرموز إلى إشارات». وهو يستند في هذا إلى تقييم بولغ Jung لمائتين الأذنين التعبيريتين. يراجع كتابه النقدي: «الرحلة التاسعة»، ص: ٦٠.

٣١ - نستعمل هذا المصطلح، ومصطلحات أخرى ستتردد في هذا الفصل، من جان كوهن في كتابه المستشهد به من قبل: «بنية اللغة الشعرية».

٣٢ - «نشودة المطر»، ص: ١٠٨.



فإن بإمكان الجملة الثانية أن تتخذ الصيغة التالية: «إنه يمشي على البحار»، دون أن تفقد وضوح المرجع أو أن يزداد انزياحها بشكل ملموس. وتعود قابلية الفقرة للفهم أما إلى حقيقة كونها تعادل الفقرة الأولى مع وضع ضمير الغائب بدلاً من الاسم العيني، وأما نتيجة للمقارنة الضمنية: (إنه يمشي، كالمسيح، على البحار). هذا بشرط أن تم المقارنة على المستوى «الخارق» ذاته أي أن تحجي ليس كاتزياح في اللغة وإنما كـ «وقائع معجزة» كالقول: «القديس الفلافي يمشي، كالمسيح، على البحار».

غير أن المسألة ليست كذلك في الجملة التي نحن بصدد تحليلها. إن سيزيف الذي يقدم كرمز للإدانة المطلقة والفشل الأزلي، ينهض هنا في صورة مسيح جديد يحقق أفعال الآلهة، تعبيراً عن اقتداره وحرته. وبتعبير آخر، الشخصية الأولى في هذا التضافر المرجعي تحمل عمل الثانية، مختطفة أو مستعمرة منها صفاتها المعجزة، منكورة صفاتها هي أو رافضة، بنحو من الانحاء، مصيرها الخاص، كمدلول أو دال.

وإذن لا يتعلق الأمر بغربة «إشارات» أو رموز، أو بإفتقار إلى القيمة المرجعية أو إلى شهرة هذه الإشارات، بقدر ما يتعلق بعملية إعادة توزيع للأدوار الدلالية، وتعديل للعلاقات الدالة داخل بنية نحوية، وإذن تركيبية، صحيحة تماماً.

هذه العملية الدلالية، الشكلية هي، من وجهة نظر علماء اللغة، المجال الخاص بالبلاغة. فهي مطروحة في مختلف فروع هذا العلم الأدبي الذي يبدو أنه قد شاع في فرنسا وفي أوروبا، ولكنه لا يزال يهيمن على الثقافة الجمالية للقارئ العربي المتوسط حتى الآن.

ولست هذه البلاغة، لدى هذا القارئ، مجرد «فن حسن القول»، وبنحو جليلي، وإنما هي، أيضاً، «علم القول الواضح» (علم البيان)، الذي نتحاشى بفضل تعقيد الدلالة حين لا يُعَيَّن الكلام الذي نقوله المعنى المراد بالضبط<sup>(٢٣)</sup>. إن هذا التعريف،

٢٣- برد هذا التعريف لدى ماصف البازجي في كتابه: «الأدب في فنون العرب» الذي اكتمل في ١٨٤٨، وأصبح منذ ذلك الحين كتاباً مدرسياً، ظهرت طبعته الثالثة عشرة عام ١٩٤٨. هذا يعني في هذا التعريف لا زال مأخوذاً به في التعلم الثانوي، فيما عدا بعض التعديلات الطفيفة في التعلم الجامعي للبلاغة. وفيما يخص هذا التعريف، يراجع مدخله لكتابة المذكور (ص: ١)؛ أما فيما يخص المفهوم التقليدي للتصنيف بوجه عام، فراجع، ص بين مراجع أخرى:

أ- ابن عبد ربّه، (العقد الفريد) (ج ٢٤، ص: ٨٢، ٨٣).  
 - الجاحظ، «البيان والتبيين» حول «البيان والبلاغة» (ج ١، ص: ١١، ٢٤).  
 - ابن قتيبة، «مقدمة لكتاب الشعر والشعراء» (ومقدمة غودفروا - دوغيبين Gaudetroy Demonbynes، ص: ٣٠٣، ٣٠٤).  
 - ابن خلدون، «المقدمة» (الترجمة الفرنسية لمونتاني، ص: ١٢٥٦-١٢٥٩-١٢٨١-١٣٠٧-١٣٠٨).

الذي يعود لليازجي في الحقيقة، يلتقى لدى اليازجي نفسه تطوراً متدرجاً بحسب درجات الوضوح المطلوبة في القول: إن البيان، في نظره، هو العلم الذي نعرف به أن نعلم من المعنى ذاته بكميات مختلفة ودرجات مختلفة من الوضوح الدلالي<sup>(٣١)</sup>.

ويمكن أن ندخل في هذه الدرجات المختلفة ضرورياً عديدة من الكناية والتورية والمجاز، الخ... ونعرف للمجاز نفسه ضرورياً عدة كـ «المجاز المركب» (أو الاستعارة المركبة) و «الاستعارة البعيدة» ونعلم، من جهة أخرى، أن عدداً من النقاد العرب القدامى الذين كانوا يُعتنقون بـ «الأستقراطيين» كانوا قد المازوا إلى تعقد اللغة الشعرية وغموضها ضد السهولة الثرية التي نادى بها النقاد المدهشون بـ «العامين»<sup>(٣٢)</sup>... لكن يبقى أن عمود الشعر الذي يمثل الموقف الوسط بين الطرفين، جاء استجابة للذوق التقليدي والموقف السائد في المجتمعات العربية، ليس المراحل القديمة وحسب، بل في الأزمنة الحاضرة إلى حد ما.

ويرى هذا العمود أن «افضل الشعر» هو ما يأخذ بالمعايير الثلاثة التالية: «مثلٌ سائر، وتشبيه نابه، واستعارة قريبة»<sup>(٣٣)</sup>. ووفقاً لقواعد هذا العمود، يجب أن تكون العلاقة بين حدي التشبيه، وثيقة وواضحة تجنباً للغموض والإبهام<sup>(٣٤)</sup>.

مؤكد أن التيارين الرومانطقي والرمزي، اللذين أثرا تأثيراً واضحاً في الإنتاج الشعري العربي بعد الحرب العالمية الأولى، والسجال الذي دار بين هذين التيارين من جهة، وبين ممثليهم باعتبارهم مجددين وبين التقليديين<sup>(٣٥)</sup> من جهة ثانية، قد أسهم جميعه، في تعديل مستوى التلقي لدى القارئ العربي. ولكن الصراع بين أنصار الوضوح وأنصار الغموض الشعري لا يزال بعيداً عن الحسم، حتى الآن... لا سيما أن المعسكر

٣٤- المصدر السابق، ص: ٨٧.

٣٥- يراجع «الأصول الجمالية للنقد العربي» لعز الدين اساعيل (ص: ١٩٩، ٢٠١)، و «النقد الجمالي» لروز غريب (ص: ١٢٨)، و «لغة الشعر بين جيلين»، لآبراهيم السمرائي فصل «اللغة وعمود الشعر» (ص: ١٢٧).

٣٦- تعريف «عمود الشعر» في «شرح ديوان الحماسة» للمرزوقي (ص: ٩، ١١).

٣٧- المصدر نفسه.

٣٨- إن بإمكان مؤلفات عديدة أن تشكل مراجع أساسية في هذا المضمار، نذكر منها مؤلفات: طه حسين، ومارون عبود، والياس ابو شكة، وميخائيل نعيمة، الخ... ورأيتنا من الأجدى الإشارة إلى المراجع الحديثة التي تعالج هذه المشكلة: منها «الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث» لأبيس المقدسي، و «الوزنية والأدب العربي الحديث» لأنطوان غطاس كرم، و «الأدباء العرب في الاندلس وعصر النهضة» لبطرس البستاني، وخصوصاً: «النقد الحديث في لبنان» هاشم ياغي.

الاول لا يقتصر على النبو - كلاسيكيين و « التبسيطيين » ، وإنما يضم كذلك العقائديين الذين ينتمون في جانب كبير منهم إلى الواقعية الاشتراكية<sup>(١٢)</sup>

صحيح إن هذا السجال ما يزال قائماً حتى اليوم في الغرب حيث يمكن الكلام على انفصام بين الشعر وجمهوره، يشكو منه (...) الشعراء الشبان اليوم، وهو نتيجة لتجاوز النقطة المحرجة للانزياح، ولـ « عتبة الفهم » التي قلنا أن « القصيدة تكف، لها وراءها، من أن تسلك كلغة دالة<sup>(١٣)</sup> ». ولكن إذا انتبهنا إلى المستوى الثقافي المنبسط، المرتفع نسبياً لدى الجمهور الغربي، وللتطور البطيء نسبياً لهذا الفصام بين الشاعر والجمهور الذي « بدأ بالتكون مع الرمزيين<sup>(١٤)</sup> » أمكن أن ننصو مدى الخطورة التي تكشف عنها مثل هذه الكلمات لغالب شكري وهو واحد من أهم نقاد حركة المحدثات في الشعر العربي :

« من خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد. فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة، كانت جميعها من عوامل التجديد، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي، بينما نلاحظ في نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر. فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقية... ولكنها غيّرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي، وانعطفت به وجهة أخرى، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث<sup>(١٥)</sup> ».

ويضيف الناقد: « وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربي، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث<sup>(١٦)</sup> ».

٣٩- تراجع في كتاب هاشم باغي المستشهد به آنفاً فصل « الواقعية الجديدة » (ص: ٢٠٠)، وكذلك: « لا هودة » لعمر فاحوري و « الدراسة الأدبية » و « الأدب المسؤول » لرئيس حوري، كما افصح محمود أمين العالم، وهو واحد من ممثلي « التبسيط الواقعي » عن وجهة نظره في نصير شيخي ببيان نشره في العدد الخاص بمستقبل الشعر الحديث من مجلة « الآداب » (١٩٥٥) ..  
كما يعالج غالي شكري هذه النقطة من وجهة نظر ايديولوجية في كتابه « شعرنا الحديث .. إلى أين؟ ».

ص: ٢٧، ٢٣، ١٦٢.

٤٠- « بنية اللغة الشعرية »، ص: ١٨٧.

٤١- المصدر نفسه، ص: ١٣٣.

٤٢- غالي شكري، « شعرنا الحديث .. إلى أين؟ »، ص: ١١٢.

٤٣- المصدر نفسه، ص: ١١٣.

أن يكون « شعراؤنا الجدد لم ينقلوا أو يقلدوا، بل هم سايروا قفرتنا الحضارية في بقية المجالات »<sup>(١١)</sup> لا يلغي حقيقة وجود هذه « القطيعة » مع الجمهور التي تحدث عنها أدونيس<sup>(١٢)</sup>. فالكلام على « قفزة بنائية » هو تصريح بوجود هوة وشقة فعلية بين الماضي والمستوى الذي بلغته هذه القفزة؛ وسوف يكون من الخطأ الزعم بأن الخلفية الثقافية للمجتمعات العربية قد تعرضت لتحويل مائل، قادر على ملء الفراغ الذي خلفته الوتة الشعرية والفنية الحديثة وراءها.

وفيما يتصل بهذه القطيعة مع التراث ومع الجمهور الحالي - والإثنان لا يفيدان إلا شيء ذاته بما أن الأول لا يتمتع بالأهمية إلا بقدر ما يجري التعبير عنه على مستوى الثاني - فإن بالإمكان تصور الأسباب بصور مختلفة تبعاً للزاوية التي تتناولها عبرها. ولدى استعراض الأسباب، يمكن الكلام على قطيعة التعبير الحديث مع المنطق الكلاسيكي (العالمي والمحلي في الوقت ذاته)، وعلى الفصوص الخلاق للحساسية المعاصرة، الفنية وحتى الفكرية، في عالم الحدس البرغسوني والحلم الذي أعاد تقييمه كل من فرويد Freud وبنو Jung؛ والعالم « غير اليقيني » لأنشتاين Einstein و« ما فوق - واقع » المثاليين الألمان، أو هذه النزعة التي ربما كانت مستوحاة منهم - في إعادة اكتشاف البواطن السرية لعالم الصوفية الإسلامية - الشرقية القديم. إن حدود هذا الفصل وطبيعته ترغمتنا، للأسف، على إعادة المشكلة إلى إطارها اللغوي والأدبي (البلاغي).

ولكن من أجل ألا يبدو حديثنا عن الجوانب الما فوق - لغوية حديثاً نافلاً وخارجاً عن الموضوع، وكذلك من أجل ألا تبدو عودتنا إلى السياق الأصلي كما لو كانت تملصاً من المشكلات المطروحة، وتركها معلقة، فرمما كان أفضل تفسير يمكن أعطائه للظاهرة مثلاً في صفحة لجبرا إبراهيم جبرا (« من رحلته الثامنة »)، والتي أذ تقدم قراءة دقيقة للعلائق الفكرية والنفسية - الفنية واللغوية، فإنها ترينا إلى أية درجة تبدو الفواصل التي نضعها بين هذه الميادين باطلة وغير مبررة بالمرّة. إنه يقدم هذه القراءة من خلال عرضه للنظرية الشعرية « قي. إي. هيوم » T.E. Hulme قائلًا:

«... أما في الشعر<sup>(١٣)</sup>، فإننا نعي « تحقق الإيصال المباشر ». ويفسر هيوم ذلك بقوله: « ثمة بيننا وبين الطبيعة، بل بيننا وبين وعينا، حجاب. وهو حجاب كثيف لدى الرجل العادي، وشفاف لدى الفنان والشاعر... ولو كان في مقدور الحقيقة أن تتصل

٤٤- المصدر نفسه، ص: ١١٣.

٤٥- محاولة في تعريف الشعر الحديث، « شعر العدد: ١١ ».

٤٦- الرحلة الثامنة، ص: ٥٠.

إتصالاً مباشراً بالحس والوعي، لما كان ثمة حاجة إلى الفن، أو بالأحرى لكننا كلنا فنانين». فالفنان إذن هو الذي يولد منفصلاً عن ضرورات الفعل، والذي، بفضل هذا الانفصال، يستطيع أن يستخلص من الحقيقة «شيئاً عجزنا نحن، للتصلب الذي في ادراكنا، أن نراه بأنفسنا».

وهذا الرأي يذكرنا ولا ريب برأي شلي في مقاله «دفاع عن الشعر»، فنذكر تميز شلي بين العقل، «مبدأ التحليل»، والخيال، «مبدأ الدمج»، حيث العقل هو «تعداد كميات معلومة مسبقاً»، والخيال هو «ادراك قيمة تلك الكميات، فرادى ومجتمعات ككل». وهيوم يستخدم حتى ألفاظ شلي، لأن شلي أيضاً كان قد وصف الشعر بأنه نزع «حجاب المألوف عن الدنيا». فهيوم، عن طريق برغسون، وجد نفسه متقاداً إلى ما هو، في حاصله، إعادة النص للنظرية الرومانسية في الشعر، وتوكيد جديد على الأفلاطونية الرومانسية. وحتى لو لم يعرف شلي المصطلحات البرغسونية، فإنه ما كان ليتردد في موافقته على الإيمان بأن قوى الحدس الشعرية تمكن الشاعر من الإمساك بحقيقة ما وراء الإدراك المألوف، وإن هذا العالم لا يمكن الإمساك به عن طريق الذهن وحسب.

والمشكلة التي تجابه الشاعر، كما يراها هيوم، هي إنه عندما يشق طريقه خلال العادات الذهنية التي تمنعنا عن رؤية العالم الحقيقي، يبقى عليه أن يكافح من أجل التعبير عن رؤياه المتفردة غير العادية بلغة لا تستخدم عادة إلا في التعبير عن الإدراكات المألوفة العامة. ولئن بصر هيوم على أن الإصالة بمجد ذاتها ليست مهمة، فإن قصور اللغة العادية عن غرض الشاعر يجعل الإصالة ضرورة لا ندحة عنها. ولكي يستطيع الشاعر أن ينقل إلى القارئ المنحنى الدقيق لفكره وشعوره، ويكون أميناً في تتبع مرتفعات ومنخفضات حدسه، فإنه يضطر إلى ابتكار شكل جديد للتعبير. وهيوم يرى أن الذي يحرك الفن كله هو «شهوة للدقة». فأنت تبدأ بتجربة ما فعلية أحسنها بمجوبة ووضوح (يقول في محاولته وصف سيكولوجية الخلق الشعري)، «فنجد، عندما تعبر عن ذلك بلغة مباشرة، أنك لم تعبر عنه أبداً. إنما أنت عبرت عنها تقريباً. وكل ما في العاطفة التي اختبرتها من تفرد لم يدخل في تعبيرك. فاللغة، لكونها جهازاً جامعاً، لا تنقل من العاطفة إلا ذلك الجزء المشاع بيننا جميعاً، وإذا كنت قادراً على رؤية الفردية الفعلية في ما اختبرته من عاطفة، فإنك لن ترضى عن اللغة، فتناثر على محاولة لوصف الأشياء على نحو يمنع المعنى من التهرب، ويفرضه على انتباه القارئ. ولكي تفعل ذلك، ستضطر إلى اختراع كنايات جديدة ونعوت جديدة». وهيوم أمين في اتباعه برغسون الذي كان يعتقد أن الحدس لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة من الصور والكنائيات، فرغم أن

ولا صورة غمة تقدر أن تحمل محل حدس البقاء الزمني، فإن صوراً متباينة عديدة مستقاة من نواحي مختلفة شتى، قد تستطيع بتجميع فعلها في نقطة واحدة أن توجه الوعي نحو تلك النقطة بالذات حيث يوجد حدس معين لكي يدرك. فخلق قصيدة ما صراع دائم مع اللغة، بحث لا ينقطع عن الكنايات النضرة، تجميع لمستويات متباينة من التجربة، لكي يوجد الشاعر في وعي القارئ حدسه الأصلي..

إن بإمكاننا أن نتطلع الآن بوضوح أكثر إلى المستويات الثلاثة التي يتجلى عبرها التعقد أو الغموض الدلالي، أي، بالتالي، صعوبة إيصال التعبير الشعري الحديث:

١- المستوى اللفظي Lexical niveau: نعرض هنا بإيجاز هذه النقطة التي عالجتنا من قبل. وقد رأينا أن القاموس الشعري يتعرض، على هذا المستوى، إلى تحول مهم في قيمته الداخلية، إما عن طريق «انزلاق» معين في الدلالة أو ابتكار دلالي جديد (يراجع الفصل المتعلق بالقاموس والمفردات<sup>(١٧)</sup>).. وإما عن طريق ارتفاع «الإشارة» إلى «رمز»، بسيط أو معقد، يبدو بحاجة إلى «ترجمة» أو إيضاح موجه للجمهور غير المطلع. وهذا ما يدعوه ادونيس<sup>(١٨)</sup> بشحن «المفردات بمعنى لا تحمله في الأصل أو لم تعتد أن تحمله». وهكذا يكف البحر عن أن يكون «مشهداً» محضاً ليصبح سفيراً - فراراً أو مغامرة - فراساً للحب - قبراً أو نبأاً للتطهير. وبالقضاء على مفاتيح هذه «الشحنة» الرمزية الجديدة يتمكن القارئ المتوسط من أن يحقق صلة بالدلالة أو التحريض المتضمن في أبيات حديثة كهذه:

أيها البحر، أيها الأمل - البحر<sup>(١٩)</sup>

أو: «أيها البحر، يا صديق الجرح»<sup>(٢٠)</sup>

أو: «الطيور التي تحوم حول جثة البحر وتبكي»<sup>(٢١)</sup>

٢- المستوى المضموني للجملة<sup>(٢٢)</sup> niveau propositionnel substantiel: قبل أن

٤٧- تحت عنوان «الغوض الدلالية» - وهو تعبير مستعار من شارل بيلات. وفي مؤلعه «المشهد به سابقاً» العربية الحديثة» يبحث فنان مونتاني هذا الجانب من الانزلاق الدلالي في إطار النثر العربي الحديث. (ص: ٢٠٠).

٤٨- «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، «شعر» - العدد: ١١.

٤٩- يوسف الخال، «البئر المهجورة»، ص: ٦٧.

٥٠- ادونيس، «أوراق في الربيع»، ص: ١٥٨.

٥١- محمد الماغوط، «حزن في ضوء القمر»، ص: ٥٤.

٥٢ هذا القسم من دراستنا مخصص للجانب الشكلي بوجه خاص، من اللغة الشعرية. لذا لا نطرق المستوى المضموني إلا على سبيل التذكير، وفي حدود علائقه اللغوية مع بقية مستويات التعبير الشعري.

تؤسس المفردات الجديدة عناصر دلالة، فإنها تزودنا بالخلايا المضمونية الأولى للنص ذلك إنه إذا كانت اللغة الشعرية - الحديثة على وجه التحديد - تمنح نفسها لنا كمجموع معتقد متجانس، أي، بتعبير آخر، إذا كانت تمنحنا موضوعها ودلالاتها (أو أثرها) في الوقت ذاته، فإن من الصحيح أيضاً إنه لكي يقبض المحلل على « ما يقوله » الشاعر، ينبغي عليه أن يعرف أولاً « عمّ يتحدث هذا الشاعر ».

على مستوى المسألة الأخيرة، تبدأ في الحقيقة، الدرجة الثانية من صعوبة إيصال « البلاغ » الشعري الحديث. ففي مثال شوقي أبي شقرا الذي درسناه منذ حين: « أصغني إلى سيزيف - يمشي على البحار »، وجدنا إنه لكي نقبض على دلالة هذه يلزم، أولاً، أن نكون عارفين بشحنتها الرمزية الحديثة، وثانياً أن نتعرف على المسيح عبر واحدة من خصوصياته. مؤكداً إننا نتعرف في « يمشي على البحار » على ظل - لكي لا نقول دلالة - المسيح، وتحليل هذه الكناية الاستعارية إلى عناصرها هو ما يمكننا من الوصول إلى هذا التعرف. مع هذا، فحينما تكون فضائل المسيح المرتبطة بشخصية معروفة ومنشرة (العالم المسيحي) تفقد الصورة تقريباً، طابعها الاستعاري وتُخْتَلَز إلى مجرد حالة « وصفية » لا أكثر وهذا ما لا ينطبق على العالم العربي، ذي الأغلبية المسلمة<sup>(٥٣)</sup>. لنشر في النهاية إلى أن هذه الجودة الدلالية لا تحقق على مستوى المفردة وإنما في نطاق جملة كاملة.

ومن ناحية أخرى، فإن الصورة الإجمالية التي تشمل البيتين المذكورين لأبي شقرا لا تهبنا جمالها فحسب، وإنما تفصح لنا عن رؤية، وإذن عن دلالة. وبرينا جان كوهن، باقناع كبير، أن مقولة فاليري Valery الشهيرة « أن الشعر لغة في اللغة »، إنما تشير إلى إعادة بناء لـ « نمط جديد من أنماط الدلالة »<sup>(٥٤)</sup> وبهذا كان يستطيع أن يعلن أن اللغة الشعرية مجردة من المعنى. وتفضيل أندريه برنتون للصورة التي تمثل أعلى درجة ممكنة من الاعتبار « إنما يفسر نفسه لدى الشاعر ذاته على أنه « ما تنفق أطول الوقت من أجل ترجمته إلى لغة عملية »<sup>(٥٥)</sup>.

وسواء كانت صورة أبي شقرا متمتعة بهذا المستوى الاعتباري الذي يتحدث عنه برنتون، أم لا، فإن « ترجمتها » لا تتحقق إلا عبر مجموعة من الصيغ الملونة بالفروق. مع

٥٣- إذا كان الأمر هكذا بالنسبة للمسيح، فصورة سيزيف الجديدة للجمهور العربي المتوسط دون تقريب.

٥٤- « بُنية اللغة الشعرية »، ص: ١٣٤. وهذه النقطة هي ما نحاول تمكف عليه الطروحة المؤبد.

٥٥- « بيانات السوربالية »، ص: ٥٢.

هذا فإن جميع الفروق التي يمكن تصورها لا تقدر أن ترحز محور الدلالة المحددة أو المقصودة، وهو «انبعاث» الإنسان المدان سابقاً و «المنته» . وغني عن القول إنه فيما عدا أقلية مثقفة لا يمكن للجمهور «الشعري» العربي أن يترجم هذا الانبعاث والألھنة بسهولة إلى صيغ «فعلية»، اجتماعية أو وجودية. وإذْن فيمكننا أن نتصور صعوبة ترجمة مثل هذه الصورة أو الجملة إلى جمهور لا يمتلك المفهومات التي يمكن أن تفهم إليها الترجمة. وكما يقول علماء اللسنة الصورة محرومة هنا من «فضائها» (أو حيزها) الاجتماعي، ومن «مصطلحاتها الدلالية»<sup>(٥٦)</sup>.

كنّا قد أشرنا إلى أننا اخترنا نموذج أبي شقرا لبساطته النسبية والسهولة التي يمنح نفسه بها للتحليل. والواقع أن الشعر العربي الحديث يحفل بنماذج أكثر تعقيداً، وتشتمل مادتها الموضوعية ونتائجها الدلالية على تنوع واسع من الأفكار والمفاهيم المعصية على الفهم في غياب مستوى ثقافي يرتفع، ولو نسبياً، إلى مستوى التطور الحالي للحضارة الغربية التي تسمى حضارة عالمية.

إن علينا أن نعمل في هذا المستوى، لتحديد دلالة العديد من الصور والإيحاءات في السياق الروائي لكل شاعر طليعي. إذ كيف يمكن، في حالة شاعر كعصام محفوظ، مثلاً، أن نرقى إلى هذه الرؤية عن عطالة العالم وعيشه عبر صور موضوعات وأشياء معزولة مثل «كرسي»<sup>(٥٧)</sup>، و «جدار» أو «شمس ساكنة في نافذة»<sup>(٥٨)</sup>، كيف يمكن أن نرقى إلى هذه الرؤية إذا لم نكن على صلة من قبل بالتيارات الظاهرية والوجودية والتحليلية-النفسية في الفلسفة والفكر والأدب المعاصر في أوروبا؟

كيف يمكن، دون هذه المعرفة، أن نتلقى هذا الوجه النيتشوي، النبوي، لمهيار الدمشقي؟ فهو إذ يرى في اللاتيقن والحيرة مصدر ضوء ومعرفة للإنسان المُنقِذ والخلق، فإنه يرفض جدار الشيطان والله<sup>(٥٩)</sup> في آنٍ معاً، وسط مجتمع يشكل اللون

٥٦- يراجع غ. غراناي: «مشكلات علم الاجتماع اللغوي» في مؤلف غريفنش المستشهد به سابقاً: «محاولة في علم الاجتماع» (ص: ٢٥٩).

٥٧- «أعشاب الصيف»، ص: ١٣.

٥٨- قصيدة «الانتظار»، ص: ١٩ من المجموعة نفسها، المحافلة بصور من هذا النوع.

٥٩- أدونيس، «أخاني مهيار الدمشقي»، ص: ٥٥.

ولا الله اختار ولا الشيطان

كلاهما جداره وتجدد شخصية مهيار، في هذا الديوان، الرؤيا الوجودية للشاعر نفسه. وقد حاول عادل ضاهر (استاذ الفلسفة في جامعة نيويورك) أن يوضح هذه الرؤية في ضوء تيارات الفكر الاوربي، في دراسة قيمة قهرت في: «شعر العدد الرابع والعشرين».



الأسود الشيطاني والأبيض الالهي فيه ليس فقط حدود الهوية الأخلاقية والروحية وإنما حدود الوجود الجسدي كذلك؟

إن الشعراء والنقاد المحدثين يلحون على حقيقة كون الشعر يشكل، بالإضافة إلى طابعه السحري والرؤيوي، ضرباً «أعلى» من المعرفة. يقول رينه حبشي<sup>(١٠)</sup> إنه «ببصر ما لا يبصره العلم، ويدرك ما تحاول الفلسفة ادراكه ولا تبلغه، مع الأسف، إلا نادراً» وإذا يحاول هذا المفكر الشخصاني اللبناني أن يبين هذا «الضرب من الرؤية»، يقدم لنا أيضاً فلسفياً - شعرياً لهذه الآلية السرية: إنها تعمل وفق رؤيا موحدة للعالم تفرض نفسها على وعي الشاعر «غير السطحي»، هذا الوعي الذي إذ يكتشف وحدة الأشياء، وتآلفها، في «قلب التباين»، فإنه يستطيع مذكاً أن يدرك أن «الحجرة نية صامتة» و «الزهرة نية ملونة» و «الحيوان زهرة أكثر غرابة»<sup>(١١)</sup>.

هذا يعني أن قدراً من المعرفة الفلسفية والعامة ضروري من أجل الدخول إلى هذا

الميدان.

٣- المستوى الشكلي للجملة *niveau propositionnel formel*: وهذا هو المستوى الذي

يبحث فيه هذا الفصل على نحو أكثر تخصيصاً، مما يستدعي دراسته بمزيد من التفصيل. ومهما قال المرء عن مصادر الجودة الموضوعاتية في الشعر العربي الحديث، فإن المشكلة العظمى لغموضه، ومن خلالها القابلية الإيصالية لهذا الشعر، إنما تكمن في شكله اللغوي أو التعبيري، وفي العلائق الشكلية التي تحدد دلالاته. فلو كان الأمر يتعلق بمجرد ايجاد «موضوعات جديدة» أو «أفكار جديدة»، فإن التعبير اللغوي على مستوى النثر العلمي أو الاستعمالي كفيلاً بأن يجد لها صيغاً إخبارية يمكن أن يفهمها جمهور أكثر اتساعاً. وإذن، فإن التعبير الشعري عن الفكرة أو الموضوع هو المسؤول الأكبر عن هذه الشقة المتعاطمة بين بلاغ الشاعر العربي الحديث وبين جمهوره. ويمكن أن نحيل هذا التعبير الشعري، الذي سبق أن تأملناه عبر مختلف المصطلحات اللغوية والبلاغية، إلى العنصر الأكثر حساً في شعر الطليعة، إلا وهو الصورة الحديثة في مختلف انماطها وتنوعاتها<sup>(١٢)</sup>.

٦٠- أونويس، «محاولة في تعريف الشعر الحدي» («شعر» العدد ١١)، يوسف الخال، «افتتاحية» («شعر» العددان ٤، ١٢)، ماجد فخري، «مادة الشعر» في المؤلف الجاهي «الشعر في معركة الوجود»، (ص: ١٠٩)، وفي المؤلف نفسه مقالة رينه حبشي التي اعارت عنوانها للكتاب.

٦١- «الشعر في معركة الوجود» ص: ١٠١.

٦٢- براجع، بخصوص أهمية الصورة في التعبير لشعري الحديث: رجاء النفاش، مقدمة لمجموعة أحد عبد المعطي حجازي «مدينة بلا قلب»، جبرا ابراهيم جبرا «الرحلة الشائعة» وبالأخص مقاله المنشورة في ص: ٤٥، خالدة سعيد «البحث عن الجذور» وخصوصاً مقالتها عن أعمال أنسي الحاج (ص: ٥٦)، وعبد الماغوط (ص: ٧١) وأونويس (ص: ٨١).

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الصورة الشعرية التقليدية، القائمة عموماً<sup>(١٣٦)</sup> على الاستعارة القريبة أو التشبيه النابه، كدرجة معيارية، فإننا سنكون قد أمسكنا بالمقياس اللازم لمعرفة الانزياح الذي حققته الصورة الحديثة، والتي سيستجيب شكلها المتطرف في حدائته إلى ما دعاه بریتون به «الصورة التي تمثل أعلى درجة ممكنة من الاعتباط».

وإذا ما تفحصنا نسق الصور في الشعر العربي الحديث وجدنا بين هذين الشكلين المتطرفين للصورة، التقليدية من جهة والحديثة من جهة ثانية، سلسلة مترابطة صاعدة، بدءاً من ولادة البيت الحر على يد الرواد العراقيين، بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وفي الحقيقة، إذا كان البيت الحر قد اعتبر في تلك الفترة بمثابة ثورة على الإيقاع، فإن القصائد الأولى التي تحقق فيها هذا البيت، كانت تلتقي في بنيتها اللغوية مع الشعر الرومانطيقي - الرمزي، حيث لا تبتعد الصورة إلا نادراً عن العلائق المنطقية للدلالة، والتورية الشائعة والاستعارة القريبة، أو الرموز المستهلكة الشائعة.

\* هذه ثلاث عينات من الصور التي كانت سائدة لدى شعراء تلك الفترة، لحظة تحولهم الحدائي:

نعود إذن في الطريق الطويل

تواجهنا الأوجه الجامدة

يواجهنا كل شيء رأيناه منذ قليل

كما كان في رقدة بارده

٦٣- يجب التأكيد على أن التراث الشعر العربي يجعل بالعديد من صادرات التمرد والحروح على عمود الشعر، في هذا المجال كما في سواه. ويمكن أن نستشهد هنا بأمال العديد من بار الشعراء العباسيين كآبي تمام والشريف الرضي وشار بن برد، وقد أختار هؤلاء طريق الاستعارة البعيدة (أو الغامضة) وإذن القموض التصويري. هذه الخصيصة التي أثارت استنكار العامة، دافع عنها العديد من نقاد الحقبة هذا دون أن نشير بالطبع إلى اشعار الصربيين العاصفة بطبيعتها.

يراجع هذا الخصوص: عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية للنقد العربي» (ص: ١٨٦، ٢١٣)، ومقدمة أدونيس لديوان الشعر العربي (ج ٢، ص: ١، ١٣)، وفصل «مبدأ القموض» في كتاب «لنقد الجمالي» لروز غرب (ص: ١٣٨)، ومن بين الأعمال القديمة: «الموازنة» للأندي (ص: ٢٣٥ - ٢٤٦) ومجدر الإشارة إلى أن بعض الرومانطيين والرمزيين قد جربوا مجدداً استعارة البعيدة بعد الحرب العالمية الثانية وحتى ولادة الشعر الحديث. وقد شكل القموض الذي أشاعه في الإنتاج الشعري استخدام هذا النمط من الاستعارة - تحت تأثير الأدب الأوربي هذه المرة - موضوع ساجلات حامية بين مختلف اتجاهات تلك الفترة. يراجع هذا الخصوص: بطرس البستاني «أدباء العرب في الأندلس وعصر الإنبعاث» (خصوصاً ص: ٢٥٤، ٢٥٧)، الياس أبو شبكة، مقدمته لديوانه «أعاصير الفردوس»، وكتابه «روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة»، (ص: ١٠٨، ١١٨)، وأنطوان غطاس كرم، «الرمزية والأدب العربي الحديث» ج ٢.

نعود إذَنْ لأضياء ينير  
لأعيننا الخامدة  
نسير ونسحب أشلاء حلم صغير  
« دَفَنَّا » بعد شبابٍ قصير »

نازك الملائكة (٦١)

في ليالي الخريف الحزين  
حين يطفئ عليّ الحنين  
كالضباب الثقيل  
في زوايا الطريق  
في زوايا الطريق الطويل  
حين أخلو وهذا السكون العميق  
تُوَقَّدُ الذكريات  
بابتساماتك الشاحبات  
كل أضواء ذاك الطريق البعيد  
حيث كان اللقاء  
في سكون المساء »

بدر شاكر السياب (٦٥)

« أنا والزمان سنلتقي  
في ذلك الدير البعيد  
حيث العيون الغامطات إلى الجديد  
تبكي وتسال: كيف مات تشوُّقي  
فأعود أرسم في الجدار خيالها  
وأعود أحموه  
وأرسم من جديد »

٦٤- من قصيدة « طريق العودة »، نشرت عام ١٩٤٩، ومثبتة في « الشعر والشعراء في العراق » لأحمد أبو سعد (ص: ٢٠٧).

٦٥- من قصيدة « في ليالي الخريف »، المصدر السابق، ص: ٢٤٠.

فإذا الجدار هوى سأرجع كالشريد

ومعي الزمان

وحبها

لنموت في الدير البعيد »

عبد الوهاب البياتي<sup>(٦٦)</sup>

ولم يظهر السياب والبياتي اهتماماً كبيراً بالتقنية الجبالية إلا في مرحلة متأخرة وبعد أن حققا نجاحاً نسبياً للشكل الإيقاعي الجديد . وهكذا ستبدأ الصورة البسيطة ، التشبيهية أو المباشرة ، بالتضاؤل في أعمالهما اللاحقة ، منسحبة أمام الصورة ذات الانزياح المتوسط أو الشفافية النسبية ، كما في النماذج التالية :

- كقطرة المطر العقم ، أنا وحيد<sup>(٦٧)</sup> ،

- ... ، والقمر النحيل

- كذبابة حراء ، ينجح للأفول<sup>(٦٨)</sup> ،

- شفاهك جرح لا يزال دما يسيل

علم ، وسادتنا طوال الليل ...<sup>(٦٩)</sup>

- طفل مصلوب وحامه

تنقر قدميه<sup>(٧٠)</sup> ،

- « كان نقر الدرابك منذ الأصيل

يتساقط مثل الشمار

من رياح تهوّم بين النخيل

يتساقط مثل الدموع

أو كمثل الشرار<sup>(٧١)</sup> ،

٦٦- من قصيدة « نهاية » ، « ملائكة وشياطين » ، ص : ١٧٤ .

٦٧- البياتي ، من قصيدة « عشاق في المنفى » ، « أباريق مهشمة » .

٦٨- البياتي ، من قصيدة « موعد مع الربيع » ، « أباريق مهشمة » ، ص : ٨٢ .

٦٩- البياتي ، من قصيدة « الحرم » ، المصدر السابق ، ص : ١١٤ .

٧٠- البياتي ، من قصيدة « الطفل والحمامة » ، مختارات أحمد أبو سعد ، ص : ٢٩٨ .

٧١- السياب ، من قصيدة « عرس في القرية » ، « أغنية المطر » ، ص : ٤٧ .

- «وَكأنَّ اللَّيْلَ قَطِيعٌ نساء

الليل نهار مسدود» (٧٢)

- «النازفون بلا دماء» (٧٣)

السائرون إلى وراء»

إذا كانت المسافة العلائقية تبدو قد اتسعت في النماذج الأخيرة، بين العناصر المكونة للصورة، فإن مرجعاً منطقياً إيجابياً أو سلبياً، يظل يحكم العلائق بين اطراف التشبيه، مشكلاً ضرباً من الاختزال للمسافة أو الانزياح الحاصل، ناهضاً بدور أساسي في تجميع الأطراف المتعارضة. ولا يوفر مثل هذا المرجع تسويةً بنائياً وجماليّاً للصورة وحسب، وإنما، يوفر إلى ذلك، درجة مرتفعة نسبياً من الإيصال الدلالي.

وكلما كان عمل السياب (٧٤) الشعري ينضج ويقرب من صيغته الأكثر اكتمالاً، كنا نرى إلى تعبيره وهو يلتحق بتعبير زملائه في حركة «شعر»، وينخرط في الاندفاع المدهش نحو الغريبة، وفي هذه «المطاردة المحمومة للشائق والعجيب».

وفي الحقيقة، حتى عام ١٩٦٥ - وهو التأريخ المحدد لهذه الدراسة - وباستثناء خليل حاوي الذي انفصل عن تجمع «شعر» بصورة مبكرة (يُراجع القسم الأول / تأسيس تجمع «شعر») - فإن شعراء التجمع هم الذين جسدوا هذا النزوع إلى «صُوريّة» حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أسساً جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحمل، كلياً محل المعايير المعتادة للغة.

وهذا هو ما دفع جبرا ابراهيم جبرا إلى السخرية من النقاد الذين تحاملوا على الشعر الحديث، مستندين إلى «مفاهيم شعرية موروثية» جاء الشعر الحديث ليعمل على «قلبها» بغية «اكتشاف أرض شعرية جديدة». وهو يرى في هذا الشعر «ملاحة» في بحر الظلمات، المهدف منها اكتشاف «اميركا جديدة» (٧٥). بتعابير أخرى، إن الأمر بات يتعلق بخفض متعاضد العلاقات التفهم العقلاني، وزيادة متعاضدة هي الأخرى للمسافة المنطقية، مع مراجع تمكّن من اختزال هذه المسافة على مستوى الفهم، أي مراجع تسهل «ترجمته إلى لغة عملية» كما يعبر أندريه بريتون.

٧٢- السياب، من قصيدة «أغنية في شهر آب»، المصدر السابق، ص: ٢٢.

٧٣- السياب، من قصيدة «قافلة الضياع»، المصدر السابق، ص: ٥٩.

٧٤- أنشأ هذه الفترة. وحتى ظهور مجموعته «سفر الفقر والثروة» عام ١٩٦٥، شهد البياتي وقفة، إن لم نقل تراجعاً، في تطوره التعبيري، إذ احتار وجهه مفرطة التبسيط، ترتبط مرحلة خاصة من الترامه السياسي.

٧٥- «الرحلة الثامنة»، ص: ٨٠٧.

ومع إن أعمال شعراء راسخين كالسياب وأدونيس و خليل حاوي، قد تطورت، من قبل، في هذا الاتجاه، ففي قصائد محمد الماغوط تم الانعطاف الأهم والأكثر حسماً في التطور «الصوري» للشعر العربي الطليعي. وبدءاً من هذا الانعطاف أخذت الصورة ذات الانزياح المرتفع بل الأقصى أحياناً، تبرز في إنتاج شعراء الحركة.. بل تصبح مفتاح التعبير الشعري وعنصره الأساسي.

وفي هذه الفترة، صدرت مجاميع عديدة تشهد على هذا التطور التعبيري، نذكر منها: «حزن في ضوء القمر» للماغوط، «أوراق في الريح»<sup>(٧٦)</sup>، و«اغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس، و«خطوات الملك»، و«ماء لحصان العائلة» لشوقي أبي شقرا، و«لن» لأنسي الحاج.

بديهي أن درجة الانزياح الاستعاري في هذه الحركة الصاعدة صوب الصورة «الاعتباطية» أو «المجانية» كانت تختلف بين شاعر وآخر، أو حتى بين قصيدة وأخرى للشاعر ذاته. غير أن ما نتوقف إزاءه الآن من هذا التنوع هو السياق الذي يمتد بين الشفافية الدالة أو الملهمة وبين العتمة التي تبدأ فيما وراء «عتبة الفهم» التي يتحدث عنها كوهن؛ هذه العتمة التي فيما كانت ترفعنا إلى موقع الخلاق أو النفسي - اللغوي، فإنها كانت تميزب «فوضى التأثير» على مستوى الجمهور المتوسط الثقافة في الأقل.

حين يقول الماغوط، مثلاً: «نعدو كالحَيُول الوحشية على صفحات التاريخ»<sup>(٧٧)</sup>، نتوصل، على الرغم من الاستعارة البعيدة، أي على الرغم من التحرر النسبي في العلائق المقامة بين «الصورة» ومرجعها، إلى إقامة علاقة منطقية معينة بين العناصر الدالة من جهة، وبين هذه العناصر والدلالة التي تصدر عنها من جهة ثانية. ودون أن نتوقف ملياً عند التفصيلات، يظل بإمكاننا أن «نترجم» هذه الجملة، التي يمكن أن توحى لنا بالصيغ التالية: «إننا نخوض نضالاً صعباً، مرأً، ودائماً» (أو «فريداً في التاريخ»)، أو: «إننا نتغلب، مذعورين، من قبضة الجلاذ، أو، أيضاً: «أحراراً، ونعدو في حرية». غير إن الترجمة الأخيرة مستبعدة في السياق الشامل للمقصيدة - هذا السياق الذي يلعب دوراً في خفض الانزياح. إذ إن الشاعر لن يتأخر عن أن يضيف: «فيكي ونرتجف». وفي الحقيقة فإن «صفحات التاريخ» تتمتع، دائماً، بمرجع يربط معناها بالواقع، و«بالمشاهد اليومية». وإن الوثبة المجنونة لـ «الحَيُول الوحشية» - على الرغم من الطابع المألوف للتنشيب، وهو هنا تشبيه مباشر - لا تعدم الشبه بما خبره

٧٦- يجدر النظر إلى القصيدتين الأخريتين من هذه المجموعة، وهما مزيج من النثر والأبيات الحرة.

٧٧- «حزن في ضوء القمر»، ص: ٣٠.

المناضلون، الذين كان الشاعر واحداً منهم، وما عاشوه من إيمان مندفع متأجج، ومن زعر نتيجة المطاردات البوليسية.

ويمكن أن نضع عند درجة الانزياح ذاتها صرخة العتاب الحبيّ هذه: «دمشق، يا عربية السبايا الوردية»<sup>(٧٨)</sup>. في حين أنّ «ترجمة» الصورة التي تتلوها: «من قلب السماء العالية أسمع وجيب لحملك العاري». تبدو أكثر صعوبة فهل يتعلق الأمر بمقارنة بين المدينة التي يجتاحها الطغيان، وبين «الأجساد العارية» لضحايا التعذيب في سجونهم؟ ربما، ولكن لماذا وكيف يمكن سماع ارتجاف هذا اللحم العاري «من قلب السماء العالية»؟ وما الذي يمكن القبض عليه من «نخب الأشجار البعيدة» هذا، ومن «الجيش الصفراء» التي يسمعها الشاعر «تجري على ضلوعه»<sup>(٧٩)</sup>؟

هل يتعين، من أجل أن «تستعاد» هذه «الدلالة الضائعة»<sup>(٨٠)</sup> أن نسعفها بأدوات نثرية من طراز «كما لو...»؟ إننا لن نحقق هنا إلا خفضاً كمياً للإنزياح أو المسافة، وستظل مشكلة الصورة قائمة بكاملها في النص.

وتواجهنا الحالة نفسها في قول الشاعر: «حيث مائة عام تربض على شواربنا المدماة»، «مائة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا»<sup>(٨١)</sup>.

وإذا كان الشق الثاني من هذه الصورة قائماً على إستعارة شديدة البعد، فإنه يظل يمثل، مع ذلك، إجراء دلاليّاً مرجع وحيد، واستعارة بسيطة صادرة عن شخصيّة المطر، لا غير. في حين يشكل الشق الأول، إستعارة مركبة، إذ أننا لا نواجه فقط شخصيّة الأعوام، وإنما نواجه معها هذه الإمكانية المنطقية التي تتيح لها أن «تربض» على «الشوارب» و«المدماة» (لا ندري لماذا كانت مدماة!) بالإمكان القول أمام هذا النوع من الصور إن هناك أكثر من درجة إنزياح، أي أننا بإزاء إنزياح تعددي.

مع هذا، فإن كلا النمطين من الصور، وعلى الرغم من إنزياحه العالي نسبياً، يظل يحتفظ «بخط إبصالي»، في الأقل عن طريق بنائه الإسلوبي، الذي يمكن من إقامة مبادلة بين الأدوار الدلالية. غير أن كلاً من النمطين ما يلبث أن يخجل المكان للصورة التي تقارب، وأحياناً تتجاوز، «ضفاف الفهم»، حيث تبدو العلائق بين الصورة وأصولها

٧٨- المصدر ذاته، الصفحة ذاتها.

٧٩- المصدر ذاته، ص: ٤٤.

٨٠- نذكر بعبارة جان كوهن في أننا «نضع المعنى ونقبض عليه، في الوقت ذاته، عبر الاستعارة» «بُنية اللغة الشعرية»، ص: ٣٠٢.

٨١- «حزن في ضوء القمر»، ص: ٤٩.

المرجعية غائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها ، وحيث يبدو التناقض فيها بين العناصر المعبر عنها ، أي بين حدود الصورة نفسها .

هاتان مجموعتان من الأمثلة التي تصور ، تبعاً ، كلتا الحالتين :

- ١ -

- « وفي دمي نبع من الغبار »<sup>(٨٢)</sup>
- « قدّمي لونَ غريبٍ وعصورَ مقفرة »<sup>(٨٣)</sup>
- « الحربُ معطفُ الشهوة »<sup>(٨٤)</sup>
- « في أظفاري تبكي نواقيس الغبار »<sup>(٨٥)</sup>
- « السهل يتسلق الجبل »<sup>(٨٦)</sup>
- « والقمر المجروح يأكله الغراب »<sup>(٨٧)</sup>
- « لم تقفز في نهر الأسماك »<sup>(٨٨)</sup>
- « بين أسناني خسُ سفن من الدموع »
- « وغزال يتأبط صحراءه كتلميذ »<sup>(٨٩)</sup>
- « لتبكي ، لنسمع رحيلَ الأطافر وأنين الجبال ،  
لنسمع صليل البنادق من ندي امرأة »<sup>(٩٠)</sup>
- « امزج بالنعمة الجريمة  
ناسجاً رايةَ التراب »
- « والضحي برماح الهزيمة »<sup>(٩١)</sup>
- « الشمس قبرة رميت لها  
أنشوطتي ، والريح قبعتي »<sup>(٩٢)</sup>

٨٢- أدونيس ، « أوراق في الريح » ، ص : ١١١ .

٨٣- شوقي أبي شقرا ، « خطوات الملك » ، ص : ٣٩ .

٨٤- أنسي الحاج ، « لن » ، ص : ٢٥ .

٨٥- محمد الماغوط ، « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٥٣ .

٨٦- يوسف الخال ، « قصائد في الأربعين » ، ص : ٥٢ .

٨٧- عصام محفوظ ، « أعشاب الصيف » ، ص : ٤٨ .

٨٨- نذير عظمة ، « أطفال في المنفى » ، ص : ٣٣ .

٨٩- محمد الماغوط ، « غرفة مجلايين الجدران » ، ص : ٥٤ .

٩٠- محمد الماغوط ، « حزن في ضوء القمر » ، ص : ٥٠ .

٩١- أدونيس ، « أغاني مهيار الدمشقي » ، ص : ٨٢ .

٩٢- المصدر السابق ، ص : ٧٤ .



- ونحن قفّار هنا في المطر  
نفتح الفندق في وجه المجوس  
في عيون الأنبياء  
مكتتاب الصوّر<sup>(٩٣)</sup>،

- والقمر الشرير

ينسلّ من شباكهم  
ويرقّد

فوق رؤوس خسة صغيرة<sup>(٩٤)</sup>

تأكل أحلاماً على الحصره<sup>٩٥</sup>

وإذا كان هذا النمط الأخير من الصور يشكل نسيجاً من الإنزياحات الأفقية، على مستوى العلائق بين حدود الصورة المنتجة ذاتها، والإنزياحات العمودية على مستوى العلائق التي تنظّم الطبيعة المجازية لكل واحد من هذه الحدود (استعارة - مرجع منطقي)، فإنه لا يشكل مع ذلك الصيغة النهائية أو القصوى لتعقد الصورة في الشعر العربي الحديث.

إن المستوى الذي يمكن أن نتطلع فيه، بوضوح، إلى تعقد دلاليّ شكلي حقيقي، هو ذلك الذي تتجاوز فيه الصورة إطار الجملة الأساسية والجمل التابعة لها، لتنبسط على كامل القصيدة. وتقدم هذه الصورة نفسها إما كصورة رئيسية (صورة - أم) تؤطر كامل النص الشعري، مشكّلة بهذا خلفية للوحة ترتبط لها كل الصور الأخرى الثانوية، وتجد فيها ضماناً لتمفصلاتها المتعددة (كالمطر والنهر وصورة الصلب لدى السياب مثلاً<sup>(٩٦)</sup>)، والطوفان ومشاهد الموت والإنبعاث لدى أدونيس<sup>(٩٧)</sup>؛ وإما كخيطة جامع ولكن متقطر تبدو ظهورات المتعددة شبيهة بالومضات المبعثرة في القصيدة (جود الأشياء والذوات لدى عصام محفوظ، والتشرد والطفولة لدى الماغوط<sup>(٩٨)</sup>)، وإما، في النهاية، كحكاية خيالية تتنامى وتكتمل على إمتداد قصيدة تكبر بصورها المشهدة

٩٣- شوقي أبي شقرا، «خطوات الملك»، ص: ٦٤.

٩٤- عصام محفوظ، «أعشاب الصيف»، ص: ٥٢.

٩٥- تراجع لدى السياب مثلاً، في «أنشودة المطر»، قصيدة «أنشودة المطر» (ص: ٦٠) و«النهر والموت» (ص: ١٤١) و«المسيح بعد الصلب» (ص: ١٤٥).

٩٦- قصائد: «نوح المجديد» (ص: ١٢٨) و«البحث والرياء» (ص: ٥٧) في مجموعة «أوراق في الريح».

٩٧- سبق وأن استشهدنا بأغلب قصائد هذين الشاعرين.

المختلفة (قصائد شوقي أبي شقرا) .

مؤكد أن الصورة الرئيسية أو المعقدة لهذا النمط الأخير من القصائد تسهم، في حضورها وظهوراتها المتعددة، بإضاءة مناطق معتمة من النص الشعري، مزودة القارئ على هذا النحو بـ «عناصر تذكير إشاري» بالدلالة العامة؛ ولكن علينا ألا ننسى أن مثل هذه الصورة لا تتكرر بصيغة واحدة، كلازمة الأغنية إلا نادراً . إنها تقدم نفسها عند كل عتبة، في تطور القصيدة، وقد شحنت ببُعْدٍ جديدٍ ثم إكتسابه في الطريق، وبالنتيجة بدرجة إضافية من الغموض في معظم الأحيان .

وفيما يختص بالنمط الأخير «النادري» (من النادرة أو الحكاية) لأبي شقرا على نحو خاص، يمكن القول إن درجة غموض النص تتضاعف مع تطور القصيدة، حتى فزوة التحقق النهائي . وسنأخذ كمثال على هذا قصيدته «ساقية السجن» :

«قفصي فيه ثياب السجناء  
وأنا أركع كي أغسلها  
بمحمور المائدة  
بأباريق الرجاء  
عندما أبدأ أدعو حارسي  
أبصق الأشعار في كل هواء  
وعلى رجله ألقى  
كل أحلامي العفيفه  
إنني ساقية السجن الضعيفه  
وحياقي بارده  
كدنانير الخليفة»<sup>(٩٨)</sup> .

إن الأمثلة على هذا النمط ليست وافرة . وبإمكان التساؤل : كيف استطاع النقد الشعري لحركة الحدائث أن يكمل واحدة من مهامه الأولى المتمثلة، كما تحددها خالدة سعيد على نحو صائب، بـ «ترجمة غموض الشاعر»<sup>(٩٩)</sup>، عن طريق اللجوء إلى إستغلال جميع المعارف التي تمكن من فهم الشعر، وإيصال هذا الفهم إلى القراء<sup>(١٠٠)</sup> . ومع إعترافنا الكامل بالدور الإيجابي للنقد - وأكثر من هذا للجهود التوضيحية للشعراء أنفسهم - في

٩٨- شوقي أبي شقرا، «خطوات الملك»، (ص: ٧٠) .

٩٩- البحث عن المجدور، ص: ١٤ .

١٠٠- المصدر نفسه، ص: ١٥ .

توسيع حلقة الجمهور « الحداثي » التي كانت جد ضيقة في البدء، يمكن القول - بإيجاز - ان التوجه العام لهذا النقد كان ينزع - بفعل هاجس التعميق أو غير ذلك من الأسباب - إلى أن يصبح « أكثر غموضاً من القصيدة ذاتها »<sup>(١٠١)</sup>. وما من شك في أن الإرتفاع المتسارع للمستوى الثقافي للأجيال العربية الفتية، والإهتمام المتعاظم الذي باتت تبديه للتيارات الفكرية والفنية الحديثة في العالم، هما الملمحان الأساسيان اللذان ينبني أن نبحث فيها عن سر إستمرار القصيدة الحديثة، وفوق ذلك عن تطورها السريع وغير المتناسب أحياناً<sup>(١٠٢)</sup>.

لقد حاولنا في الصفحات السابقة أن نوضح، بإيجاز وبأبسط الوسائل، هذه النزعة المتعاظمة صوب التعقيد والغموض الدلالي في الإنتاج الشعري للطلبة. ومنذ البدء أشرنا إلى المفارقة المتمثلة في هذا الإلتقاء التعارضى بين نزعة الغموض هذه وظاهرة التبسيط، « التعميمي » أحياناً، في مجال المفردات والبناء التركيبي والأسلوب.

وحاولنا في فصلنا المخصص للنقطة الأولى أن نفهم هذا التناقض في نطاق الإبداع الشعري، أي من وجهة نظر التجربة الشخصية للشاعر. وذكرنا بهذا الخصوص، أن الشاعر الحديث، بتحريره « مادته الأولى » (أو الختام) إنما يجد نفسه أكثر تهيؤاً وأكثر « تسليحاً » - إذا جاز التعبير - ليشعر بالإستكشاف العامودي للغة، أي لاستكشاف رؤياه الكيانية الخاصة. لكننا نتبين في الحال أن للمشكلة بعداً آخر من طبيعة ثقافية - إجتماعية: إذ كيف تمكن المصالحة بين لغة الواقع من طبيعة « النية » أو المباشر ولغة ما يدعوه السورباليون بـ « الواقع الشعري »<sup>(١٠٣)</sup>؟ كيف تمكن المزاوجة بين الأداة الإيصالية التي أوجدها وبلورها المجتمع والعالم، وأداة الوعي الملتبس أو أداة الرؤية العميقة أو التنبؤية، التي إذ تستكشف هذا المجتمع وهذا العالم وتحترقها بنورها الخاص، فإنها تحاكمها وتتجاوزها.

هل يجب أن نعدّ هذا ضمن الدعوة السوربالية الشهيرة إلى « صهر المتناقضات »<sup>(١٠٤)</sup>؟ إننا، دون أن نقلل من قيمة هذا السياق الدادائي والسوربالي الذي

١٠١ - المصدر نفسه، ص: ١٤.

١٠٢ - نذكر مرة أخرى بأن الشعر العربي الحديث يسجل في اللحظة الحالية مستوى من التطور يحتوز في العديد من النواحي هذا الذي نتوقف عنده معانياتنا في هذه الدراسة.

١٠٣ - جان - لوي بدوان « الشعر السوربالي »، (ص: ١٤، ١٥).

Jean - Louis Bédouin, «L. poésie surréaliste».

١٠٤ - المصدر نفسه، (ص: ١٥).

يمكن من تحقيق لقاء جي بين فنتاسيا المخيلة وبين « العامة » اللغوية، نرى من الواجب البحث عن تفسير آخر، إجتاهي ولغوي، ضمن الإطار المحلي الذي ولدت فيه الظاهرة وفيه تحاول أن تنمو.

ليس من طموح هذه الدراسة أن تجيب على هذه الأسئلة على نحو منهجي، لكنها تقترح على نفسها، بصورة أساسية، أن تطرح المشكلات على هيئة معانيات، وأن تحدد بعض المعالم التي قد تسهم في توجيه أبحاث مستقبلية تأمل قيامها. ونعتقد أننا قد وضعنا مثل هذه المعالم والإشارات في القسم الأول من هذه الدراسة، المتعلق بالإطار التاريخي (والإجتاهي - الثقافي)، وفي القسم المخصص للبنى اللغوية. وهكذا نرى أنه يجب الإحترار من إحالة « تنقية » الخطاب الشعري على مستويات المفردات والبناء، إلى مجرد محاولة لتقليد المسيرة السوربالية أو الحديثة في الغرب (وهذا ما لن يكون مجرداً بدوره من دلالة إجتماعية ونفسية - فلسفية)؛ كما ينبغي أن نرده إلى مجرد ضرورة ملحة في تسهيل وسائل التعبير (أو ما يدعى بالإقتصاد اللغوي)، ولا إلى هذه الإرادة في تحطيم « الهياكل الأسلوبية » المتوارثة أباً عن جد (أو التمرد ضد التراث، وضد الرومانطيقية والكلاسيكية)؛ ولا إلى هم - أو ضرورة - الإلتقاء مع وسائل التواصل الجماهيري. إن مجموع هذه العوامل، وعوامل أخرى سواها، هو ما يجب أن نعود إليه، للبحث عن أسرار هذه الوثبة التي لا يمكن مقاومتها أو ردها، صوب الكلمات الحية وحتى الدراجة، وصوب العبارة ذات التركيب البنائي المبسط.

لكن إلى جانب هذه العوامل التي تظل مشتركة لدى سائر المجتمعات، ثمة عامل خاص بالشعراء والكتاب العرب، يمكن أن يكون أكثر حساساً من سواه؛ إلا وهو عامل الثنائية اللغوية (diglossie<sup>(١٠٥)</sup>)؛ هذا العامل الذي سبق أن طرقتنا من قبل، والذي يدفع اللغة الأدبية (المكتوبة) إلى أن تكون أكثر قرباً من اللهجات المحكية حالياً في العالم العربي. ولا يتعلق الأمر بالنتيجة، بتقارب بسيط بين مستويين للغة واحدة، أحدهما كُنْهِي (تقليدي) والآخر حي، كما يبين ت. س. إليوت<sup>(١٠٦)</sup>، وإنما بمحاولة تبذلها اللغة الفصحى للحفاظ على نفسها - عن طريق تبدل داخلي (إشتقاقى وصوتي) - من شروق تنازل يذهب إلى اللقاء مع المستوى الأكثر علواً من الأشكال اللغوية المحكية، التي تتمتع، بطبيعتها، ببني بسيطة وأكثر تطابقاً مع ضرورات الحقبة الحديثة ومزاجها. هكذا نستطيع القول إن اللغة العربية الفصحى، فيما تحاول أن تبقى ذاتها، إنما

١٠٥ - هذا الاصطلاح من وضع كمال يوسف الحاج (راجع « العربية الحديثة » لمونثاي، ص: ٦٧).

١٠٦ - سحث في هذه الظاهرة، وكذلك في وجهة نظر « إليوت »، في القسم الثالث من هذه الدراسة، في فصل: « نحو تفسير لغوي - إبتاهي ».

تنزع شيئاً فشيئاً إلى أن تصبح لغة أخرى بفعل ضغط اللهجات المحكية من جهة، وبفعل التأثير غير المباشر للغات الأوروبية، من جهة ثانية<sup>(١٠٧)</sup>. ومن هنا، وفي ضوء هذا المعطى المحلي، سيكون من الخطأ التفكير بأن اتجاه الشعراء المحدثين إلى تبسيط بناء الجملة الشعرية وأسلوبها يشكل مجرد تعبير عن نزوعات ايديولوجية أو جمالية؛ إذ أن الأمر يتعلق في الحقيقة، وقبل أي شيء آخر، بضرورة ملحة، وباستجابة - لا زالت غير كاملة - لمطالبات حل أزمة الإزدواج اللغوي في العالم العربي.

إن التوكيد على هذا الجانب الخاص من المشكلة يعني التذكير بواقع محلي يمكن لإصاحته أن تساعد في فهم هذه الظاهرة، في معزل عن التجريدات المتعجلة، المنقولة، أو الكيفية. مع ذلك ينبغي الحذر، بالمقابل، من إغفال العوامل الأخرى، المذكورة آنفاً، أو الإقلال من أهميتها في تفسير هذا التناقض الذي لا يزال قائماً: التنقية «العامة» للمفردات، وبناء الجملة الذاهب إلى حدود غموض دلالي متزايد. بتعبير آخر، إذا كان الشاعر العربي المحدث يندمج في سياق التطور العام لمجتمعه في الشق الأول من المسألة، فإنه ينفصل عنه في الشق الثاني منها، ويتباعد عنه، ويتجاوزوه. وهو يلتحق، هنا بالذات، برفقائه شعراء الغرب، في هذه «المسيرة المندفعة صوب المستقبل»، إن لم يكن خارج حدود مجتمعه المحلي، فخارج الواقع القائم في الأقل. ومن هنا كانت التسمية التي يستحقها، كـ «مستقبلي»، أو «ما فوق واقعي»<sup>(١٠٨)</sup>.

وهل ينبغي أن نرى في ذلك مجرد تعبير عن العودة المضطربة للمثقف «المغرب» (من الغرب) أو «المستعمر» (بفتح الميم)، الذي يتحدث عنه فرانز فانون<sup>(١٠٩)</sup>؛ والذي، إذ ينحني على مجتمعه بعد أن كان مشبعاً بالثقافة الأوروبية، فإنه لا يلتقط منه إلا «الصنع العادية» والفولكلورية؟

إن فانون لا يقصد بهذه الصنع - أو لا يقصد بها فقط - الانماط التعبيرية؛ وإنما كذلك الموضوعات والأوضاع المعبر عنها والمواقف. في حين أن الأمر بالنسبة للشاعر العربي الحديث، لا يتعلق هنا بالموضوعات أو أنماط التعبير، وإنما يقتصر على أداة التعبير التي هي اللغة. إنه فيما يريد أن يظل وفياً لخصوصيته كشاعر، وكخلاق، يريد في الوقت نفسه أن يهضم العناصر الحية لواقعه المحلي. وهو، بالمقابل، إذ ينطلق من هويته وخصوصياته الاجتماعية - الحافلة هي أيضاً بالتناقضات - واذ يحافظ على علائقه بالمظاهر

١٠٧- في «العربية الحديثة» يستعرض مونتاي وجهات نظر الاختصاصيين، الذين بلغ معظمهم على التأثير الفرنسي - الإنكليزي البالغ أحياناً حدود نقل الصنع، أنظر المرجع المذكور ص: ٣٥.

١٠٨- تراجع قسم الأول من دراستنا، الفصل الثاني، «الشعر: طبيعته ودوره».

١٠٩- «حول الثقافة القومية» في «معذبو الأرض» (خصوصاً ص: ١٥٢).

الأكثر إصالة وبداعة من حياته الجبائية، فإنه يحرص أشد الحرص على خصوصيته الفردية ودوره التاريخي، اللذين يبيتان له أن يكون ذاته، وأن يكون القادر على الرؤية والتقد والتقدم والهدم وتقديم رؤياه لواقع أفضل يتعين تأسيسه. لهذا فهو يمثل لغة الحاضر الحي وفي الوقت نفسه « لغة لإلهيبي »، كما يعبر أدونيس<sup>(١١٠)</sup>.

وفي هذا كله، يحقق الشاعر العربي المعاصر ثورة مزدوجة ضد الصيغة التي وصلته من التراث، والظل الساحق الذي يلقيه هذا التراث على الواقع الحاضر وعلى إمكانات المستقبل. إنها ثورة تطمح إلى تحرير مسار التطور التاريخي عن طريق مزاجية - متناقضة ظاهرياً - بين الجانب المهمل، المهان، لكن الحي، من مجتمعه، وبين « الوجه الخفي »<sup>(١١١)</sup>، لهذا التراث ذاته، ذلك الوجه، الإحتجاجي والخلاق، ولكن المخنوق والمتجاهل، حيث يتاح له أن يقيم الصلة بينه وبين المتصوفة والشعراء « الملعونين » في الحقب الماضية، والذين يمثلون له نموذجاً للرفض ونبعاً للإلهام ومرجعاً للإصالة، إن لم نقل للإستمرار.

وهكذا، عبر هذه الثورة المزدوجة ضد إتحاد العناصر المضادة للخلق والأخرى المضادة للتقدم، الحاضرة منها والماضية، يمارس، الشاعر العربي الحديث نوعاً من رد الإعتبار وإعادة التقييم لكل من الماضي والحاضر، في آنٍ معاً

ألم يكن هذا الشاعر قد تلقى، في طموحه هذا، دعم ثقافته الاوربية وتشجيعها؟ هذا مؤكد، ولكن لا ننس أن هذه الثقافة تتمتع هي الأخرى بوجهيها الاثنين، وأن الشاعر العربي إنما يعمل على اختيار الوجه الذي تحتلظ وتتوحد فيه جميع الأصوات، وجميع القوى الخلاقة لكل الحضارات الإنسانية وكل الأزمنة :

« أعرف بعد الآن أن أغير العصور

أن أخلط العصور بالعصور

أعرف أن أعيدها

قصيدة أو ثورة أو حلم »<sup>(١١٢)</sup>

« كان ينادي، يجمع الهواء

يحمل من كل فضاء عرق

يسبح للغرب رداء الشرق »<sup>(١١٣)</sup>

١١٠ - « أغاني مهبّار الدمشقي »، (ص: ٦٧).

١١١ - راجع مقدمتنا، والفصل الثاني من القسم الأول المخصص لموقف حركة « شعر » من التراث.

١١٢ - أدونيس، « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل »، (ص: ٥٩).

١١٣ - أدونيس، المصدر ذاته، (ص: ١٠٤).

القسم الثالث

---

تحويل البنى الايقاعية





## العروض التقليدية

### « مصطلحات ، وتعريفات »

تخضع القصيدة العربية الكلاسيكية لتنظيم ثري وجامد في الوقت ذاته . وقبل أن تتجه الثورة الشعرية الحديثة إلى رفض شبه كلي لمجموع قواعد هذا التنظيم ، حاولت أن تستثمر هذه الثروة ، بتحطيم الاطر الخائفة التي تشكل علة الجمود .

ويمكن ، هنا ، أن نقارن بين التعديلات الوزنية التي جاءت بها حركة الحداثة العربية مع تلك التي شهدتها تطور البيت الفرنسي في مراحلها المختلفة ، بدءاً من الرومانطيقية إلى البيت الحر حتى قصيدة النثر . ولكن نظراً للصرامة الخاصة التي تتمتع بها العروض العربية ، من جهة ، وللمدة الزمنية القصيرة التي تحققت بها الثورة الحديثة ، يتعذر علينا أن نعي أهمية هذه الثورة الحديثة واتساع مداها ومن ثم دلالتها ، إذا لم تكن لدينا فكرة مُحَدَّدة عن بنية « القصيدة » العربية الكلاسيكية .

وهذا الهدف هو ، بالذات ، ما دفعني إلى عرض التطور البنائي للقصيدة العربية ، وفقاً لنظام تقسيم الوزن التقليدي واصطلاحاته ، وكما يقدمه التعليم الاختصاصي لعروض الشعر العربي<sup>(١)</sup> ؛ وإن كان هذا سيضيف تعقيداً آخر لهذه الدراسة ، ويتطلب ، بالنتيجة ، مساهمة القارئ وجهده .

ويجد هذا الاختيار تسويغه في عاملين أساسيين :

١- إن تقديم هذا العرض للنظام التقسيمي والإصطلاحي بشكل مغاير لذاك الذي يجري

١- تجدر الإشارة إلى دراسة موجزة لإبراهيم أنيس يحاول فيها ، مستنداً إلى تحليلات المشرقين ، أن يصوغ الأوزان العربية والتعديلات الممكنة اجزاؤها عليها ، في صيغٍ مقطعية . يراجع كتابه : « موسيقى الشعر » . لفصل الرابع ، ص : ١٤٤ .

ومن جهة أخرى ، يتوقف المؤلف عند أهمية « الانشاد » لمعرفة ايقاع الشعر ، موجباً هذا بوجود نثر ابقاعي وحركة أدائية . يراجع الكتاب نفسه ( ص : ١٤٨ ، ١٣٩ ، ١٦٠ ) . كما أن الدكتور محمد النوي يستند إلى هذه الفكرة في طرحه فرضية للنثر الشعري سنشر إليها فيما بعد . يراجع كتابه « قضية الشعر الجديد » القسم الثالث ، ( ص : ١٣٩ ) .

تعليمه في العالم العربي، إنما يغامر، في رأيي، بالتضحية - بعرض أوضح وأكثر دقة لطبيعة وحجم المشكلات التي حاولت حركة التحويل الشعري العربي أن تواجهها - وهو ما يشكل الهدف الرئيسي لهذه الدراسة.

وفي النتيجة، أفلا تعني معرفة السلوك الفني لشعب ما معرفة الطرائق والمعايير المنهجية التي يتبعها هذا السلوك، بالإضافة إلى وسائله التعبيرية؟

٢- إن إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت العربي من خلال عدد المقاطع، أو من خلال النبرة الإيقاعية، لا يزال بعيداً عن أن يحظى بموافقة جميع المستشرقين الذين عكفوا على دراسة هذا البيت. وغالباً ما تختزل نتائج بحوثهم إلى مجرد فرضيات. بتحديد أكثر، إن المستشرقين يتفقون، عموماً، على أن إيقاع البيت العربي يتجلى على هيئة وزن كمي الطبيعة، غير أن آراءهم تختلف حول مسألة «التركيب» وتلاحق المقاطع «القصيرة» و«الطويلة» لتشكيل «التفعيلة» الواحدة، ومن ثم حول التقاء التفعيلات بغية تشكيل «البحر» الذي تتبعه القصيدة. أكثر من هذا، فإن اختلافهم يبدو أكثر حدة فيما يختص بوجود نبرة صوتية أو درجة معينة من التشديد أو عامل إيقاعي مميز آخر<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من هذا كله، سوف نقدم في نهاية هذا العرض «ترجمة» مقطعية لنظام العروض الخليلي، الذي سنعمل على تفحصه في ضوء التحولات الإيقاعية الحديثة، باعتباره أداة تحليل، أو، في الأقل، وسيلة لإيضاح الظواهر الحاصلة. ومن جهة أخرى

---

٢- أراجع البحث المأمور لـ د. ج. فيل «G. Weill» في «الانكولوجيا الإسلامية» (ص: ٦٩٣)، و«نظرة جديدة في الوزن العربي» لـ ستانيسلاس غيار «Théorie Nouvelle de la métrique arabes» de Stanislas Guyard.

Guyard. خصوصاً الصفحات: ٩، ١٤، ١٨، ٣٧، ٣٢٢، و«بلاشر» «تاريخ الأدب العربي» (ج ٤، ص: ١٣٢، وج ٧، ص: ٢٢٥) و«ج. كانتينو»، «دروس في علم الأصوات العربية» (ص: ١٢١) «J. Cantineau, Cours de phonétique arabe» و«هنري فلاشر»، «بحث في فقه اللغة العربية» (ص: ١٦٩) «H. Fleisch» «Traité de philologie arabe» ومادة «العروض» في «بحر» راب «W. Wright» (ص: ٣٥٠) وكذلك ما يتعلق بالنثر في اللغة العربية (ص: ٢٧)، و«غودفروا دومومبيينس»، مقدمة لمقدمة «كتاب الشعر والشعراء» (لن قنية: Gandefroy-Demombynes, prosodie et langue (p: XIX

ونبه إلى أن «فيل» يعرض في بحثه المذكور آراء جملة من المستشرقين، «كإيwald» و«غيار» Guyard و«هارتمان» Hartmann و«هولشر» Hoelzhar و«بلوخ» Bloch و«جور» Gwyer و«شاد» Schaade

وفي النهاية ربما كان من المناسب التأكيد على أنه من غير الممكن تجاهل القيمة الخاصة التي تتمتع بها الكتابة العروضية للوزن العربي في فهم الشعر العربي القديم، بالرغم مما يتخلل هذه الكتابة من نواقص وهجوب، خصوصاً من الناحيتين الصوتية والإيقاعية.

فقد حاولنا بمساعدة جداول قمنا بإعدادها وفقاً لمصطلحات العروض الإغريقية-  
اللاتينية ونظامها الكتابي، ان نجعل فهم العروض العربية التقليدية أقل مشقة عن طريق  
هذه المقارنة ..

## العروض العربية

«العروض» أو «علم العروض» هي التسمية التقنية التي تحدد صناعة النظم في الشعر الكلاسيكي<sup>(٣)</sup>. وفي المعنى الأوسع للمفردة، يغطي «علم العروض» كلا من علم الوزن الشعري و«علم القوافي»<sup>(٤)</sup>.

ويعود إنشاء هذا العلم، أو وضع قواعده، إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (توفي نحو عام ٧٩١ في البصرة<sup>(٥)</sup>). فقد كان أول من حلل البنية الإيقاعية الداخلية للبيت العربي، وميز بين مختلف بحور التناج الشعري الذي كان قائماً قبل الإسلام، والذي لا تزال نشأته وأصوله موضع اختلاف بين العلماء العرب أو المستعربين<sup>(٦)</sup>.

فالخليل هو من أعطى للبحور الخمسة عشر<sup>(٧)</sup> التي توصل إلى ضبطها وتمييزها الأسماء التي تعرف بها اليوم، وقسمها إلى عناصرها الوزنية الثانوية. وقد أثر أن يعطي لكل بحر اسماً يقترب من طبيعته وطبيعة حركته («السريع» أو «الطويل»، الخ...).

وسوف نرى، فيما بعد، مختلف أشكال هذه البحور، مع «الزحافات» الجائزة، وغير

---

٣- يجري أحياناً استخدام تعبير «علم الشعر» كمصطلح مرادف لعلم العروض.

٤- تراجع مادة «قافية» -«فيل» في «الإنكليويديا الإسلامية» (طبعة عام ١٩٦٠، ج١، ص: ٦٨٨) وبخصوص أصل الكلمة، يُراجع المصدر نفسه، وكذلك «لسان العرب» (ج٧، ص: ١٨٤).

٥- كان الخليل نحويّاً كبيراً، أيضاً، وعالمّاً في فقه اللغة. يراجع كتاب بروكلمان، الترجمة العربية (ج٢، ص: ١٣١)، وجرجي زيدان «تاريخ آداب اللغة العربية» (ج٢، ص: ٤٢٧).

٦- يراجع، بشكل خاص: «بلاشير»، «تاريخ الأدب العربي» (ج١، القسم الثاني، ص: ١٦٦)، «طه حسين» «في الشعر الجاهلي» (ص: ٢٢، ١١٨)، «بروكلمان»، «تاريخ الشعوب الإسلامية» الترجمة العربية لغارس وبليكي (ص: ١٩)، ف. أ. البستاني، «الشعر الجاهلي» سلسلة «الروائع» (العهد الثاني)، م. أ. الجبراوي، «النقد التحليلي» و«كتاب» في الأدب الجاهلي، ج. م. عبد الجليل «تاريخ الأدب العربي» (ص: ٢٩، ١٣٥)، شارل بيل «اللغة والأدب العربيان» (المدخل والفصل الأول).

٧- يعزو المؤرخون إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي اكتشاف خمسة عشر بحراً من بحور الشعر العربي، فما يكون الأخفض هو من اكتشف البحر السادس عشر. يراجع مؤلف ستانيسلاس غيار «نظرية جديدة للأوزان العربية» (ص: ١٦٨). وبخصوص سيرتي الفراهيدي والأخفض، يراجع: «بروكلمان»، «تاريخ الأدب العربي» - الترجمة العربية (ص: ١٥١، ١٥٢).

الجائزة، التي يمكن لها أن تتضمنها، وفقاً للقواعد الصارمة التي استنبطها مُشرّع العروض الأكبر. وما يهمنا الآن هو النظر إلى الطريقة التي درس بها واضع العروض العربية بُنية البيت القديم، واستنتج تقسيماتها المختلفة.

### «القصيدة»:

تنصف القصيدة<sup>(٨)</sup> العربية القديمة بأنها قصيرة، نسبياً، وبسيطة البناء. وهي تشتمل، غالباً، على مائة بيت (بصدر وعجز، أي ما يقابل «الدستيك» في الشعر الغربي) وتكون هذه الأبيات موحدة القافية. ولكنها تتألف، مبدئياً، من عدد غير محدد من الأبيات، يتألف كل منها من شطرين<sup>(٩)</sup> (مصرعين) اثنين، متكافئين من ناحية الوزن. وترد القافية فقط في نهاية الشطر الثاني (العجز)<sup>(١٠)</sup>. هناك، ولا شك تقارب ظاهري بين شطري البيت العربي وشطري البيت الفرنسي. غير أن «العروض» (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول «الصدر») تتميز بأنها أكثر قوة ووضوحاً من «الوقف» المعروف في منتصف البيت الفرنسي، مما يجعل انقسام البيت الشعري العربي إلى صدر وعجز واضحاً، حتى في غياب الكتابة الشكلية التي تجعل الانقسام جلياً على نحو نهائي:

الشطرين الأول أو الصدر	الشطرين الثاني أو العجز
وقد طوّفت بالافاق حتّى	رضيتُ من الغنيمة بالإياب <sup>(١١)</sup>
تقسيم البيت :	

لا نجد، في المنهج التحليلي لبنية البيت العربي، فكرة المقاطع syllables، كما هي

- المعنى بالقصيدة هنا (ويكتسبها المؤلف، اسوة بجميع اختصاصي الأدب العربي، كما تلفظ بالعربية: *Gasida* - ملاحظة من المترجم)، هو الشكل الشعري للقصيدة العربية القديمة كما تم نقلها لنا، والتي يستند عليها النظام الوزني للعروضيين التقليديين. ويدعم بعض المستعربين الفكرة القائلة بأن أشكالاً أخرى للشعر، كالأبيات القائمة على الشطر الواحد أو البنية الوزنية المقطعية - كانت قائمة في العصر الجاهلي، وخصوصاً في لهجات بعض القبائل - قبل أو إلى جانب «القصيدة». تراجع بهذا الخصوص مقدمة دومينيسينس لمقدمة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، وتاريخ بروكلمان للأدب العربي (ج ٢، ص: ٣٦٨، وج ٣، ص: ٦٨١).
- ٨- إذا كان البيت في الشعر العربي القديم يتألف، عموماً، من شطرين اثنين، فإن البيت ذا الشطر الواحد ليس غريباً تماماً على تاريخ الأدب العربي، فقد عرف «الارجوزة» ثم «البند» الذي ستوقف عنده مع أشكال البيت الأخرى. كما إن انقسام البيت الشعري إلى صدر وعجز يمكن تجاوزه عن طريق ظاهرة «التدوير»، أي ورود كلمة في نهاية الشطر الأول تتناسها معه بداية الشطر الثاني، أي العجز، ولكنها تتعرض، مع ذلك، لقطع أو توقف يكون محسوساً بنحو أقل في الأداء مما هو في حالة الشطرين المتمازين.
- ٩- فما عدا مطلع القصيدة، أو بيتها الأول، حيث تشمل القافية كلا الشطرين. وبدعى مثل هذا البيت (الذي لا يشكل قاعدة مطلقة) بيتاً «مُصرَّعاً».
- ١٠- امرؤ القيس، وردت في «ديوان الشعر العربي» لادونيس، ص: ٤٦.

مفهومة في الغرب. فقد أسس واضع العروض منهجه على نظام وحدات صوتية معقدة تتوصل من خلالها إلى التمييز بين مختلف مجرور الشعر القديم، وأعطى لكل منها صورة خطية دعاها بـ «التفعيلة»، وهي كلمة مشتقة من كلمة «فعل» العربية، أو من مصدرها الفعلي: «فَعَّلَ».

وتشتمل كل واحدة من تفعيلات النظام الخليلي على عدد معين من الوحدات الصوتية التي تتضمن كل منها - فيما عدا «السبب الخفيف» - أكثر من مقطع صوتي واحد<sup>(١١)</sup>. لتتأمل، في البدء، هذه الوحدات المؤسسة للعروض<sup>(١٢)</sup>:

١١- يراجع، في نهاية هذا الفصل، الجدول الذي يوضح هذه الوحدات الصوتية والإيقاعية بحسب مصطلحات الوزن الفري الكلاسيكية وإشاراته التدوينية.

١٢- ملاحظات مبدئية: تميز في العربية بين الأحرف «الصلدة»، وهي «المتحركة» التي يعقبها حرف معتل أو حركة وبين الأحرف «الساكنة» التي لا يعقبها حرف معتل ولكنها تُلَفَّظ كمقطع طويل مغلوق. وتضم العربية ثمانين من «أحرف المد»:

أ- حروف علة رئيسية: (الوار والياء والألف)، وهي «تُمدّ» نطق الأحرف السابقة لها أكثر مما تفعله مقابلاتها في الفرنسية (voyelle) ولذا يجري تدوينها بنحو آخر عادةً، من أجل إبانة الفرق: {ح،أ،و،س}.  
ب- «الحركات»، وهي (التفتحة والضمّة والكسرة)، وتكتب، كما يعرف الجميع، مفصولة، إما فوق الأحرف أو تحته. ومن وجهة نظر «علم - صوتية» تُمدّ الحركات صيغة مخزلة من حروف العلة الرئيسية، وهي تستغرق نصف مدتها في النطق تقريباً، وفي كل الأحوال تظل مدة نطقها منخفضة بنحو واضح عن مدة نطق أحرف العلة الرئيسية.

وبالإضافة إلى أحرف العلة الرئيسية، وصيغها المخزلة (الحركات)، «تمة» و«السكون» وهو علامة عن غياب حرف العلة أو الحركة: و«التنوين» الذي يشكل من «حركة» مضاعفة، ويثل أداة تنكير لدى دخوله على الاسم.

وفيما يخص الصورة المقطعية التي سنحاول إعطاؤها للموصف الخليلي للوحدات الصوتية وأجزاء البيت، فإنها مرتكزة على الفرضية القائلة بوجود ثلاثة أنماط من المقاطع في العربية:

- أ- مقطع قصير وهو حرف يحمل حركة، مثل: «م» أو «ن».  
ب- مقطع طويل: وهو حرف يتبعه معتل رئيسي مثل: «ما» و«وي» و«نو»، أو حرف يحمل «حركة»، مع حرف ساكن يتبعه، كما في: «من» و«كن».  
ج- مقطع مُمدَّد «بالغ الطول» (مفتوح دائماً): وهو حرف «يمد» معتل أساسي مع حرف ساكن يتبعه، مثل: «نار» و«نور» و«طين».

ونرجو أن يكون واضحاً هنا أننا نعترض هذه المفاهيم عرضاً أولياً، لا يتوقف عند المشكلات المعقدة التي يطرحها بعض منها: كالتمييز «المحتمل» بين «المدة» و«الكم»، والقيمة اللغوية للسكون في الوقف، والاختلاف الزمني بين مقطع طويل مفتوح وآخر طويل مغلوق، وبين الأخير ومقطع ممدد، الخ... نراجع بهذا الخصوص المفاهيم الصوتية للعربية الفصحى وكذلك مبادئ العروض في مؤلفات المستشرقين، التي نذكر منها نميلاً لا حصراً: «دروس في علم الأصوات العربية» لكونتينو، و«بحث في فقه اللغة العربية» لفلايش، و«النحو العربي الجديد» لبيرييه:

Cantineau, Cours de phonétique arabe»;

Fleisch, «Traité de philologie arabe»;

Périer, «Nouvelle grammaire arabe».

## السبب :

أ- «السبب الخفيف» : وهو حرف متحرك، أي صلد (أو صحيح) بالإضافة إلى الحرف المعتل الذي «يمده»، كما في : «ما» أو حرف متحرك تتبعه حركة، بالإضافة إلى حرف ساكن، كما في : «ين» .

ومن جهة نظر مقطعية، يشكل كل من هذين النموذجين مقطعاً طويلاً، لا نُميّزه، كما يجري في الفرنسية، من حيث كونه «مفتوحاً» أو «مُغلقاً». ومن حيث الناحية الكمية، يتمتع الاثنان بالقيمة «الذاتية» أو الوظيفية، نفسها مع أن مدة لفظها تختلف حسب موقعها من المقاطع المجاورة أو المحيطة. وفوق ذلك، فإننا لا نأخذ في الحسبان طبيعة النبر الصاعدة أو الهابطة فيها، إذ أن إلقاء القصيدة هو الذي سيتكفل بـ «تدبر» التفاوت الصوتي الحاصل بين المقطعين.

ب- «السبب الثقيل» : ويجمع حرفين متحركين يعمل كل منهما حركة كما في : «لَكْ». أي إنه يشتمل، بالنتيجة، على مقطعين «قصيرين» (أو «موجزين») هما : «لَ» و «كْ» .

## الوئد :

أ- «الوئد المجموع» : ويضم حرفين متحركين وحرفاً ساكناً، كما في «لَقَدْ» و «رَمَى». فهو يتألف من مقطعين : قصير : «لَ» أو «رَ» وطويل : «قَدْ» أو «مَ» .

ب- «الوئد المفروق» : ويضم حرفين متحركين يفصلهما ساكن : «زَهْرُ» أو «قَالَ». أي أنه يضم مقطعين : طويل : «زَهْ» أو «قَا»، وقصير : «رُ» أو «لَ». أي أنه معاكس للوئد المجموع، من وجهة نظر مقطعية.

## الفاصلة :

أ- «فاصلة صغرى» : ثلاثة حروف متحركة وحرف ساكن، كما في : «لَعِبَا» أو «لَعِبَتْ»، أي ما يشكل ثلاثة مقاطع : قصيران : «لَعِبَ»، وطويل : «بَا» أو «بَتْ» .

ب- «فاصلة كبرى» : أربعة حروف متحركة وحرف ساكن، كما في : «لَعِبْنَا» أو «وَجَدَهُمْ»، أي ما يعادل أربعة مقاطع : ثلاثة منها قصيرة : «لَعِبَ» أو «وَجَدَ» ورابع طويل : «قَا» أو «هَمْ». ولا تلتقي هذه الوحدات الصوتية - اللغوية، الناتجة عن التقاء حروف متحركة وأخرى ساكنة مع النظام المقطعي كما هو معروف في العروض الفرنسية. ومن ناحية أخرى، لا تشكل هذه الوحدات

نماذج وزنية أو «تقطعية» نهائية فهي، بدورها، تندرج في نماذج أخرى تقسيمية أكثر تعقداً منها، تدعى بالعربية بـ «التفاعيل» (مفردة «تفعيلة»<sup>(١٣)</sup>) .

## «التفعيلة» :

يتفق علماء العروض العربية على أن الأنماط الثمانية من التفاعيل إنما تغطي، هي والتفاعيل الثانوية «المزاحفة» عنها، كامل التوليفات الإيقاعية الممكنة في الشعر العربي القديم :

١- «فَعُولُنْ» : اجتماع وتد مجموع «فَعُو»، بسبب خفيف «لُنْ» . أمثلة : «كَرِيمْ»، «رَأَيْتُمْ»، «تَلَقَى» . المقاطع<sup>(١٤)</sup> : «فَ» + «وَلَيْنْ» و «لُنْ» .

٢- «مَقَاعِيلُنْ» : وتد مجموع «مَقَا» + سببين خفيفين : «عِيْدْ» و «لُنْ» . مثال : «تَوَاجَّيْهَا» . المقاطع : «فَ» ، وثلاثة مقاطع طويلة : «فَا» و «عِيْدْ» و «لُنْ» .

٣- «مُتَقَاعِلُنْ» : سبب ثقیل «مُتْ» + سبب خفيف : «فَا» + وتد مجموع «عِلْنْ» . أمثلة : «عِلْنْ»<sup>(١٥)</sup> . أمثلة : «مُتَّابَةٌ»، «وَجَدَوْهُمَا» . المقاطع : «فَا» و «مُتْ» و «عِلْنْ» + «فَا» + «عِيْدْ» + «لُنْ» .

٤- «مُسْتَفْعِلُنْ» : سببان خفيفان : «مُسْ» و «تَفْ» + وتد مجموع «عِلْنْ» . أمثلة : «عَلَّمَتْهَا»، «أَوْطَانُهُمْ» . المقاطع : «مُسْ» و «تَفْ» + «عِلْنْ» + «عِيْدْ» + «لُنْ» .

١٣- حضع تعقيد النظام الحليل لحث واسع في المؤلفات والدراسات التالية - ج . فيل ، مادة «العروض» في «الانكولوجيا الإسلامية» ، وخصوصاً (ص : ٦٨٨ ، ٦٩٠) .  
- ابراهيم أنيس «وموسيقى الشعر» ، (ص : ١٣٧) ،  
- غودفروا - دومينيس ، «مقدمة لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة» (ص : XIX) ،  
- س . عيار ، «نظرية جديدة للوزن العربي» وخصوصاً فصل : «تغرات في النظام التدويني العربي للعروض» (ص : ١٠٧) .

١٤- اصطلاح المقطع القصير يقابله في العربية حرف واحد متحرك م أو ت أما المقطع الطويل فيقابله حرفان الأول متحرك والثاني ساكن ، كى أو نُنْ

١٥- مؤكداً أن «مُتَّابًا» تشكل فاصلة صغرى ، غير أن الإستعمال الجارى يلزم (لا ندرى لماذا؟) بـ «تهجئة» التفاعل حسب «أساسها» ، وهـ «أوتادها» ، فقط .



٥- «فَاعِلُنْ» : سبب خفيف. «فا» + وتد مجموع: «عِلُنْ». أمثلة: «كَاتِبٌ»، «يَرْتَمِي». المقاطع: طويل: «فا» + قصير: «عِدْ» + طويل: «لُنْ».

٦- «مُفَاعِلَتُنْ» : وتد مجموع: «مفا» + سبب ثقیل: «عَلْ» + سبب خفيف: «تُنْ». أمثلة: «تُرَايِلُنِي»، «لَنَا طَلَبٌ». المقاطع: قصير: «مُفْ» + طويل: «فا» + قصيرين: «عَدْ» و«لْ» + طويل: «تُنْ».

٧- «فَاعِلَاتُنْ» : سبب خفيف «فا» + وتد مجموع: «عِلَا» + سبب خفيف: «اتُنْ». أمثلة: «مُسْتَقِيمٌ»، «قَدْ رَحَلْنَا». المقاطع: طويل: «فا» + قصير: «عِدْ» + طويلين: «لَا»، «تُنْ».

٨- «مَفْعُولَاتُ» : سببان خفيفان: «مَفْ» و«عُو» + وتد مفروق: «لَاتُ». المقاطع: ثلاثة مقاطع طويلة: «مَفْ» و«عُو» و«لَا» + مقطع قصير: «تُ».

## جدول (١)

الوحدات الصوتية والتفعيلات العربية مع مقارنتها بالنظام الكتابي الغربي والمصطلحات الإغريقية - اللاتينية ( ).

سبب خفيف	-	(syllabe longue «isolée» caractéristique du pentamètre grec). <sup>(١)</sup>
سبب ثقیل	ن ن	(variante classique de l'Iambe, surtout en fin de vers) <sup>(٢)</sup>
وتد مجموع	ن -	(Iambe) <sup>(٣)</sup>
وتد مفروق	ن -	(trochée) <sup>(٤)</sup>
فاصلة صغرى	ن ن -	(anapeste) <sup>(٥)</sup>
فاصلة كبرى	ن ن ن -	(Iambe précédé de sa) <sup>(٦)</sup>
فَعُولُنْ	ن - -	التفاعيل (bacchius) <sup>(٧)</sup>

- انظر هامش الجدول رقم (١) في نصحة التالية وهو عبارة عن إيضاحات وضعها المترجم.  
- يذكر القارئ بأن المقطع الطويل الممثل بإشارة «يقابله في العربية السبب الخفيف أي الحركة والسكون، والمقطع القصير الممثل بإشارة «يقابله في العربية صوت حرف متحرك (م) أو (ت) (م)».

(amphimacré) <sup>(١٤)</sup>	- - -	قاعلن
(Iambe + spondée) <sup>(١٥)</sup>	- - -	مفاعيلن
(spondée + Iambe) <sup>(١٦)</sup>	- - -	مُتَمَعِّلن
(anapeste + Iambe) <sup>(١٧)</sup>	- - -	مُتَمَعِّلن
(Iambe + anapeste) <sup>(١٨)</sup>	- - -	مُتَمَعِّلن
(trochée + spondée) <sup>(١٩)</sup>	- - -	قاعلن
(spondée + trochée) <sup>(٢٠)</sup>	- - -	مفعولات

ونلاحظ أن بالإمكان جمع التفعيلات الثنائي في أربع مجموعات، تلتقي كل تفعيلتين تشكلا مجموعة واحدة يكون كل منها تتضمن وحدتين صوتيتين ينقلب ترتيبهما في الثانية. ولكن هذا لا يعني أن التفعيلة الأولى تشكل معكوس الثانية تماماً. ويظل من المفيد أن نشير، من جهة أخرى، إلى أننا نعتز على إحدى التفعيلتين في تكرار الثانية انطلاقاً من مقطعها الثاني:<sup>(٢١)</sup>

١٦- أشار إلى هذه الظاهرة كل من «غيار» في مؤلفه المذكور (ص: ٥١ و ٦٢)، و «ج. قيل» في «الإتكلوبديا الإسلامية».

#### هامش الجدول رقم ( ١ )

- ١- مقطع طويل واحد يتميز به لوزن الخماسي اليوناني.
- ٢- وزن معدّل من وحدة الأبياب اليونانية ويعادل مقطعين قصيرين، يرد في نهاية البيت (م).
- ٣- الأبياب وحدة وزن يونانية مكونة من مجموع مقطعين، الأول قصير والثاني طويل. (وقد أعطت هذه الوحدة اسمها لبحر أو وزن يوناني مكون من ستة مقاطع، الثاني والرابع والسادس منها مكون من تفعيلة الأبياب (م).
- ٤- وهي وحدة وزن مكونة من مقطعين الأول طويل والثاني قصير وبذلك تشكل المقابل الذي يترجم الوند المفروق (م).
- ٥- وحدة وزن مكونة من ثلاثة مقاطع، مقطعين قصيرين وثالث طويل. (كانت هذه الوحدة الوزنية ترد في الأبيات ذات الإيقاع الخماسي السريع (م).
- ٦- وحدة وزن مكونة من الأبياب المعدلة (أي من مقطعين قصيرين) + الأبياب الصحيحة (الوند المجموع).
- ٧- وحدة وزن مكونة من مجموع وحدة الأبياب (أي الوند المجموع) مع مقطع طويل (أو سبب خفيف) (م).
- ٨- أمفاكر، وحدة وزن مكونة من توسط مقطع قصير بين مقطعين طويلين (م).
- ٩- أبياب أو وند مجموع + وحدة سينديه المكونة من مقطعين طويلين.
- ١٠- وحدة سينديه + أبياب أو وند مجموع.
- ١١- أنابست أو فاصلة صغرى + أبياب أو وند مجموع (م).
- ١٢- أبياب أو وند مجموع + أنابست أو فاصلة صغرى (م).
- ١٣- تروشيه أو وند مفروق + سينديه أي مقطعين طويلين (م).
- ١٤- سينديه + تروشيه أو وند مفروق.

مُتَفَعِّلِينَ	مُنْ	تَفْ	حِ	نَ
- ن -	-	-	ن	-
فَاعِلًا	تَنَ	فَا	عِ	لَا
- ن -	-	-	ن	-

وستتطرق إلى هذه الخصيصة، حين نأتي إلى معالجة البحر العربي، وكذلك في الفصل المخصص للتفسير اللغوي والإيقاعي لظاهرة التحول الوزني في الشعر الحديث. وما دمتا في إطار التفاعيل الآن، فيكون من المجدي استعانة الجدول السابق لإيضاح هذه العلاقة على ضوء الطابع الخاص بالتفاعيل العربية الكلاسيكية:

## جدول ( ٢ )

(Iambe + une «longue»)	- + - ن	فَعُولُنْ
(une longue + Iambe)	- ن + -	فَاعِلُنْ
(Iambe + spondée)	- - + - ن	مَفَاعِلُنْ
spondée + Iambe	- ن + - -	مُسْتَفَعِّلُنْ
(anapeste + Iambe)	- ن + - ن ن	مَفَاعِلُنْ
(Iambe + anapeste)	- ن ن + - ن	مَفَاعِلُنْ
(trochée + spondée)	- - + ن -	فَاعِلَاتُنْ
(spondée + trochée)	ن - + - -	مَفْعُولَاتُ

ويمكننا هذا التقسيم من ملاحظة وجود الوند المجموع (الايامب) في التفعيلات الستة الأولى، والوند المفروق (التورشييه) في التفعيلتين الأخيرتين<sup>(١٧)</sup>. ولم نشر نازك الملائكة<sup>(١٨)</sup> إلا على نحو غامض إلى أهمية الوند، في حين أن «ج. فيل» G. Weil يسب

١٧- يمكن أن نتقدم هنا بتحفظ خاص إزاء نوع و«الوند» الذي تتضمن عليه «فَاعِلَاتُنْ»: إذ يتعلق الأمر بوند مفروق يتبعه مقطعان طويلان، و«بوند» مجموع، يحيطه مقطعان طويلان أيضاً.

١٨- في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»، (ص: ٨٢).

له أهمية كبيرة في تفسير ظاهرة الدوائر التي وضعها الخليل<sup>(١٩)</sup>، ويُقيم انطلاقاً منه أطروحة شديدة الأهمية حول طبيعة الوزن العربي. ومع أنه من الصعب الحكم على طبيعة عناصره، فإن من الممكن تدوين الملاحظات التالية:

١- يبدو بديهاً أن «الوُتد» يلعب دوراً كبيراً في تكون التفاعل، وبالتالي في تكوين البنية الإيقاعية لغالب الأوزان العربية. وهذه الأهمية لـ «الأيامب» العربي لا تنقض الأطروحة المهمة لـ «تاتانيسلاس غيار S. Guyard»، القائلة بتشكّل التفاعلات الكلاسيكية من تعاقب بين نبر قوي وآخر خافت<sup>(٢٠)</sup>.

٢- نظراً لوجود الودد في «التفاعل» الثاني كلها، فإن من الجائز التفكير بأن هذه التفاعل ليست إلا التوليفات الإيقاعية للأسباب التي تسبق الودد أو تلحقه، والتي اعتقد الخليل أنه توصل إلى تشخيصها في «القصيدة» القديمة.

٣- إذا قبلنا بالنقطتين السابقتين، فيكون أكثر سهولة علينا أن نفهم، جزئياً في الأقل، الطابع «الطويل» لهذه الأجزاء.

وبإحاطتنا الشعور بأن «التفعيلة» ليست في نهاية الحساب إلا «مجموعة من «الأجزاء» أو «العناصر» pides (كما تفهم هذه المفردة في علم العروض الغربي) وبالتالي فإن الأجزاء الحقيقية للبيت العربي - أو «أجزاء الأساسية» في الأقل - ليست سوى الوحدات الصوتية - الإيقاعية الست التي تكون التفاعل: «السبب» (خفيف وثقيل) و «الودد» (مفروق ومجموع) و «الفاصلة» (صغرى وكبرى).

يتعين، في هذه الحال، أن نرى إلى «التفاعل» كما لو كانت «نوليفاً من الأجزاء أو الوحدات المقطعية»، أو «الأجزاء الكبرى المميّزة إما بالحدة الإيقاعية، أو بضرب من القطع، أو بتغير في الإداء: نبر صاعد وآخر هابط، أو بالعكس.

١٩- في بحثه المشار إليه في «الإنسكلوبيديا الإسلامية». براجيم، كذلك، «بلاشير»، في «Arabica» (ج ٧، ص ٢٢٥). وبشر ج. فادي J. Vadet إلى «النظام الأيامي» المطروح من قبل «فريتاغ» Freytag في «Arabica» (ج ٢، ص براجيم (براجيم فصلنا حول «التفسير اللغوي - الإيقاعي»). وبود «العقد العرود» إنه تحت دعوة «السبب» سبباً لتغير «الودد» وتبدأ لثباته. وهذا ما يلتقي مع ما يقوله بلاشير في «Arabica» (١٩٦٠، ص: ٢٣٠): «إن إسمي «السبب» و «الودد» المستعارين من أسماء أجزاء الخيمة، شددوا الأهمية والإيحاء بشكل خاص (...). فالسبب، وهو الحبل الذي يربط النسيج الأعلى للخيمة بوترها يمكن أن يكون منسجاً أو مرتخياً بدرجة أو بأخرى، في حين يتعين أن يكون الودد محكم التثبيت في الأرض: فهو عنصر الثبات في الخيمة (...). أن السبب هو العنصر الأصعب في البيت والودد هو العنصر العنصر القوي، الثالث، وأذن المميّز للإيقاع».

٢٠- تشكل ه. النقطة محور كتابه «نظرية جديدة للوزن العربي».

وبالمكان، أحياناً، إلى هذه الغرضية، أثناء هذا العرض - وهي فرضية تظل بحاجة إلى دراسة متأنية - فإننا لا نفعل أكثر من أن نقترح نقطة من بين نقاط أخرى قد تكون مجدية - بل وربما مهمة - لفهم طبيعة العروض العربية التقليدية وبناها .

### التعديلات والمخالفات

لا تمثل الأنماط الثانية، من التفاعيل التي عرضناها إلا الصيغ القاعدية لأجزاء البيت التي يمكن الوقوع عليها في مجور الشعر العربي البالغة ستة عشر مجراً . وهذا فهي تمثل الصورة التدوينية (الكتابية أو البانية) وكذلك - نظراً لطبيعة الكتابة العربية - المعادل الإيقاعي للأجزاء الأساسية للبيت، التي يمكن أن تتعرض لتعديلات مختلفة، حسب موقعها في البحور الشعرية . وقد «تُرجمت» هذه التعديلات أيضاً، من خلال تغييرات تم إدخالها على التفاعيل الرئيسية (المدعوقبالأصول<sup>(٢١)</sup>)، فشكّلت لنا التفاعيل الثانوية أو المنحرفة عنها المدعوة بـ «الفروع» .

وبعد تحويلات الأجزاء الرئيسية (التي تنتج إما عن إبدال «المنحركات» بأحرف ساكنة أو العكس، وإما عن بتر بعض المقاطع) نجدها مصنفة، عموماً، في فئات مختلفة، تبعاً للأجزاء التي تتعرض لهذه التحويلات، والنتائج التي تحدثها هنا أو هناك . وفي ظروف محددة، يمكن أن تكون هذه التحويلات، أو التعديلات، جبرية، أو مستحبة، أو مجازة، أو غير مقبولة ومُدانة في نهاية الأمر .

ومع أن علماء العروض في العصرين الأموي والعباسي<sup>(٢٢)</sup> يعللون لنا صرامة تصنيفهم وتقنيناتهم القاطعة والملزمة بشأن الرجوع إلى مثل هذه التعديلات، بنية الحفاظ على إيقاع البيت العربي من «الحلل»، ومن «النشاز»، فإن من الصحيح أيضاً أن أحكامهم كانت خاضعة لتأثير «الصناعة» الشعرية القديمة و«الذوق» الموسيقي، ليس فقط لعصرهم هم، وإنما كذلك الذوق الذي يمليه الأدب الموروث . ولذا فإن «أحكامهم» الوزنية شكّلت موضوع مساجلة مزدوجة: فيما بينهم من جهة، حول مسائل الرجوع إلى التراث - التراث الشعري المتناقل شفويّاً - وبينهم وبين شعراء عصرهم من جهة ثانية، حول مسألة «ذوق» الحقة ومستلزمات التجديد<sup>(٢٣)</sup> .

٢١- يدعوها بعض المستشرقين بـ «الأجزاء الأولى» أو «البداية» «Pieds Primitifs» . تراجع «غيار» (ص: ٣٧، ١٦٦) .

٢٢- تراجع، على سبيل التمثيل، وجهة نظر ابن عبد ربه في «العقد الفريد»، طبعة مكتبة «صادر» - بيروت ١٩٥٣ (حول الوزن والقافية) .

٢٣- تراجع، بروكلمان «تاريخ الأدب العربي» (ج ٣، ص: ٩ ١٢ من الترجمة العربية) وتاريخ الشعوب المسلمة (ص: ١٨٩ من الترجمة العربية) و «شارب بيلا»، «اللغة والأدب العربيان» (ص: ٩٦، ١١١)، وج. م. عبد الجليل «تاريخ الأدب العربي» (ص: ٩٣، ١٠٣)، واحد أمين «فجر الإسلام» (مجلد ٣، ص: ١١٣) . وكذلك نقد الآمدي في «الموازنة» لظواهر الخروج عن الوزن .

ولن يكون من غير المجدي أن نقدم لائحة موجزة بالأنماط الأكثر شيوعاً من هذه المخالفات الوزنية، المجازة أو المنوعة، وأجزاء البيت التي تمسها هذه المخالفات، ومصطلحاتها الوزنية، ومختلف الآثار التي تتركها على التفاعيل الشاذة الأصلية. وقد سبقت الإشارة إلى أن مختلف أجزاء البيت يمكن أن تتعرض لتعديلات متباينة حسب الحالة، وحاجات نظم منضبط ومقيد بالأصول

مع هذا فإن التفاعيلتين الأخيرتين من شطري البيت أي العروض والضرب هما الأكثر تعرضاً للتعديلات. وقد وضع الخليل قائمة مدهشة، بالتعديلات المختلفة التي يمكن أن يتعرض لها كل جزء من كل بحر، مانحاً إياها أسماء تامة التميز<sup>(٢٤)</sup>.

نذكر أولاً بأن البيت العربي يتألف، مبدئياً، من شطرين، ومن عدد متساو من الأجزاء (أو التفاعيل). ويدعى الشطر الأول بـ «الصدر» والثاني بـ «العجز». وتحمل التفعيلة الأخيرة من الصدر تسمية «العروض»، والتفعيلة الأخيرة من العجز تسمية «الضرب». أما باقي التفاعيل في الشطرين، فهي تجتمع تحت تسمية واحدة هي «الحشو».

تبعاً لهذا التقسيم، تنوزع التعديلات التي تلحق تفاعيل البيت إلى فئتين اثنتين: «الزحافات»، و«العلل». وتدخل «الزحافات» - وهي شائعة - على أجزاء «الحشو»، فقط، فتلحق بها تغييرات طفيفة تستهدف الحرف الثاني من «السبب». أما «العلل» - وهي نادرة نسبياً - فتدخل على «العروض» و«الضرب»، مستهدفة «السبب» و«الوتر» في آن معاً.

ويقع «زحاف» «السبب» إما عن طريق حذف الحرف الثاني «المتحرك»، أو «الساكن» من «السبب الخفيف» أو «السبب الثقيل»، وإما بتحويل «السبب الثقيل» إلى «خفيف»، أي إحالة حرفه الثاني «المتحرك» ساكناً (تسكينه). في حين تتراوح نتيجة «العلل» بين الإضافة والحذف والتسكين، ومع هذا فإن فعلها مصنف، في القواعد الوزنية، تحت شكلين اثنين فحسب: «الزيادة» و«النقص». وهذه لائحة بمختلف أنواع المخالفات - «الزحافات» و«العلل» - وآثارها على مختلف التفاعيل الأصلية، تليها وترجتها إلى مقاطع<sup>(٢٥)</sup>:

٢٤- طعن بعض علماء العروض اللاحقين ببعض جوانب النظام الخليلي. يراجع ابن عبد ربّه في «العقد العريد».

٢٥- في نهاية العرض الموجز لـ «الموازات» الوزنية، ستقدم لوائح مقارنة مع العروض الغربية. وقد حاولنا، بقدر ما كان هذا ممكناً، أن نقرب لوائحنا من المؤلفات والمناهج الصادرة حديثاً والمبتناة في تعلم العروض العربية، وذلك بفعل صعوبة المصاحفة بين الإجهادات المتضاربة غالباً للعروضيين القدامى. يراجع، بهذا الصدد، على سبيل التمثيل، كتاب ناصيف البازجي «مجمع الأدب في فنون العرب» ومؤلف إبراهيم انيس «موسيقى الشعر». (تراجع ملاحظتنا البيوغرافية).

## ١- الزحافات

أ): زحاف منفرد: بما أن بإمكان كل جزء من أجزاء البيت أو التفعيلة أن يتعرض لأكثر من تعديل، فإذا خضعت التفعيلة لتعديل وحيد سُمي بـ «الزحاف المنفرد». وأنواعه:

الحقن: وهو حذف الحرف الثاني «الساكن». مثال: استحالة «فاعِلُنْ» إلى «فَعِلُنْ»<sup>(٢٦)</sup>. أي، من وجهة النظر المقطعية: ابدال المقطع الأول الطويل «فا» بمقطع قصير: «ف».

الوقص: حذف الحرف الثاني «المتحرك». مثال: استحالة «مُفَاعِلُسُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ». مقطعيًا: حذف المقطع الثاني، وهو مقطع قصير.

الإضمار ( «التسكين» ): تسكين الحرف الثاني «المتحرك» مثال: استحالة «مُفَاعِلُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ» (= «مُفَاعِلُنْ»). مقطعيًا: ابدال المقطعين الأولين، القصيرين، «مُتَّ» بمقطع واحد طويل «مُت».

الطبي: حذف الحرف الرابع «الساكن». مثال: استحالة «مُتَفَعِّلُسُنْ» إلى «مُتَفَعِّلُنْ» (= «مُتَفَعِّلُنْ»). مقطعيًا: ابدال المقطع الثاني، الطويل «تَفَّ» بآخر قصير «ت».

القبض: حذف الحرف الخامس «الساكن» مثال: استحالة «مُفَاعِلُسُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ». مقطعيًا: ابدال المقطع الثالث الطويل «عِيْه» بآخر قصير: «ع».

العقل: حذف الحرف الخامس «المتحرك». مثال: استحالة «مُفَاعِلُسُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ» (= «مُفَاعِلُنْ»). مقطعيًا: حذف المقطع الرابع، القصير: «ل».

العصب: تحويل الحرف الخامس «المتحرك» إلى «ساكن». مثال: استحالة «مُفَاعِلُسُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ» (= «مُفَاعِلُنْ»). مقطعيًا: ابدال المقطعين القصيرين، الثالث والرابع «عَلَّه» بمقطع طويل «عَلَّه».

الكف: حذف الحرف السابع «الساكن». مثال: استحالة «مُفَاعِلُسُنْ» إلى «مُفَاعِلُنْ». مقطعيًا: ابدال المقطع الأخير - الرابع - الطويل «لُنْ» بمقطع قصير «ل».

٢٦- إن ابدال حرف معتل ( «متحرك» ) بنصف معتل ( «حركة» ) يعتبر حذفًا هو الآخر، بما أن الحركة تشكل جانباً من لفظ الحرف الذي تلحق به. أي إنها لا تتمتع بقيمة إبقائية تميزها على نحو مستقل.

(ب) : الزحاف المزدوج : وهو التسمية التي تطلق على التقاء زحافين اثنين في تفعيلة واحدة من البيت ، وأنواعه :

الحجل : اجتماع «الطي» و «الحبن» . مثال : استحالة «مُتَفَعِّلُنْ» إلى مُتَعِلُنْ» (= «فَعِلْتُنْ»<sup>(١٧)</sup>).

الحزل : اجتماع «الطي» و «الاضمار» . مثال : استحالة «مُتَفَاعِلُنْ» إلى مُتَفَلُنْ» (= «مُفَتَعِّلُنْ»).

الصقل : اجتماع «الكف» و «الحبن» . مثال : استحالة «فَاعِلَاتُنْ» إلى فَعِلَاتْ» .

النقص : اجتماع «الكف» و «المعصب» . مثال : استحالة «مُفَاعَلَتُنْ» إلى مُفَاعَلَتْ» (= «مَفَاعِيلُ»).

## ٢- العلل

(أ) علل الزيادة وأنواعها :

الترفيل : إضافة «سبب خفيف» إلى «وتد مجموع» . مثال : استحالة «مُتَفَاعِلُنْ» إلى «مُتَفَاعِلَاتُنْ» . مقطعيًا : إضافة مقطع طويل قبل المقطع الطويل الأخير ( في هذا المثال ) .

التذييل : إضافة حرف «ساكن» إلى «وتد مجموع» . مثال : استحالة «مُتَفَاعِلُنْ» إلى «مُتَفَاعِلَانْ» . مقطعيًا : تحويل المقطع الأخير ، الطويل ، «لُنْ» إلى «متمد» و «لانْ» .

التسبيغ : إضافة حرف «ساكن» إلى «سبب خفيف» - ( وهذه «علة» نادرة الوقوع ) . مثال : استحالة : «فَاعِلَاتُنْ» إلى «فَاعِلَاتَانْ» . مقطعيًا : تحويل المقطع الأخير ، الطويل «لُنْ» إلى متمد : «تَانْ» . ومن وجهة نظر مقطعية . يُحْدِثُ «التسبيغ» التأثير نفسه «للتذييل» .

(ب) علل النقص : أنواعها :

الحذف : وهو حذف «سبب خفيف» . مثال : استحالة «فَعُولُنْ» إلى «فَعُو» (= «فَعُلْ» أو «فَعَلْ» ) . مقطعيًا : اختفاء المقطع الأخير ، الطويل «لُنْ» .

٣٧- لم نجد أن من الضروري إعادة التدوين المقطعي مرة ثانية .



**القطع:** حذف «سبب خفيف» وتسكين الحرف «المتحرك» الذي يسبقه. مثال: استحالة «مُفَاعَلَتْنِي» إلى «مُفَاعَلْ» (= «فَعُولُنْ»). مقطعيّاً: حذف المقطع الأخير، الطويل «تَنْ» وإبدال المقطعين القصيرين ما قبل الأخيرين: «عَدَ» و«وَلَّ» بمقطع طويل: «عَلْ».

**القصر:** حذف الحرف «الساكن» من «السبب الخفيف»، وتسكين حرفه «المتحرك». مثال: استحالة «فَعُولُنْ» إلى «فَعُولْ»، مقطعيّاً: إبدال المقطعين الأخيرين، الطويلين «عَوْ» و«لُنْ» بمقطع ممتد: «عُولْ».

**التسقيط:** وهو حذف أحد الحرفين «المتحركين» أو كليهما من «الوُتد المجموع». مثال: استحالة «فَاعِلَاتُنْ» إلى «فَعَلَاتُنْ» (أو «فَالَاتُنْ») (= «مَفْعُولُنْ»). مقطعيّاً: اختفاء المقطع الثاني، القصير «عِ».

**الحذف:** وهو حذف «وتد مجموع». مثال: استحالة «مُفَاعِلُنْ» إلى «مُفَا» (= «فَعْلُنْ»). مقطعيّاً: اختفاء المقطعين الأخيرين، الثالث القصير «عِ» والرابع الطويل «لُنْ».

**الصل:** وهو حذف «وتد مفروق» من نهاية التفعيلة. مثال: استحالة «مَفْعُولَاتُ» إلى «مَفْعُو» (= «فَعْلُنْ»). مقطعيّاً: اختفاء المقطعين الأخيرين، الثالث الطويل: «لَا» والرابع القصير: «تْ».

**القصف:** وهو حذف الحرف الأخير من «الوتد المفروق». مثال: استحالة «مَفْعُولَاتُ» إلى «مَفْعُولَا» (= «مَفْعُولُنْ»). مقطعيّاً: اختفاء المقطع الأخير، القصير: «تْ».

**الوقف:** وهو تسكين الحرف الأخير «المتحرك» من «الوتد المفروق». مثال: استحالة «مَفْعُولَاتُ» إلى «مَفْعُولَاتْ» مقطعيّاً: إبدال المقطعين الأخيرين، الثالث الطويل: «لَا» والرابع القصير: «تْ» بمقطع ممتد: «لَاتْ»<sup>(٢٨)</sup>.

٢٨- إن عدم إمكان إنشَاء «ساكنين» في العربية يمكن تلافيه في نهاية الجملة وكذلك في نهاية كل شطر من شطري البيت الشعري. وهذا «الشذوذ» اللغوي هو ما يؤسس، من الوجهة الصوتية، أساس المقطع «الممتد» الذي يجري عادةً، الخلط بينه وبين المقطع الطويل (براجع «فلايش» - محاولة في فقه اللغة العربية، ص: ١٦٦، ١٧٢، ١٩٠).

### جدول ( ٣ )

نحولات التفاعيل الأصلية للبيت •

( ١ ) قَعُولُنْ : ن - • - (Iambe + «longue» ou bacchius) • •

المصطلحات	الإشارات الوزنية	الصيغ المعدلة	الزحافات والعلل
الإغريقية - اللاتينية	الغربية		
iambe + «brève»	ن - ن	قَعُولْ	قبض
(amphibracque) • • •			
(iambe)	ن ( - )	قَعُولْ	قصر
iambe	ن -	قَعُوْ ( «فَعْلٌ » أو «فَعْلٌ » )	حذف

على الرغم من التمايز في التدوين العروضي بين المقطع النهائي الطويل المنغلق والنهائي الممتد المنغلق (●)، فقد جرت العادة على إعطائها القيمة الإيقاعية ذاتها . وسنميز المقطع الممتد، في الجداول القادمة، بوضعها بين قوسين .

(«longue» + iambe, ( <sup>١</sup> ) ou amphimacra)	ن - ن -	« فاعِلُنْ »	٢ -
«brève + iambe ou (auapeste) ( <sup>٢</sup> )	ن ن -	فَعِلُنْ	خبث
2 «longues» Spondée ( <sup>٣</sup> )	- -	فاعِلْ ( «فَعْلُنْ » )	قطع
		« مفاعِلُنْ »	٣ -
2 iambes ( <sup>٤</sup> )	ن - ن -	مفاعِلُنْ	قبض

• رأينا أن مثل ما يطرأ على التفاعيل من تغيرات بعرض مواقع الوند المجموع (iambe) ونوتد المغروق

trochée

• • • أنياب (نوالي مقطع قصير ثم طويل) + مقطع طويل، وهذا ما يكون تفعيله باتشيوس .  
• • • • • هنا نتحول وحدة الباتشيوس ن - - إلى أمفيراك، أي إلى وحدة مكونة من مقطع طويل يتوسط مقطعين قصيرين، ( م ) .

(●) المقطع الطويل هو المكون من متحرك وساكُن . اما المقطع الممتد فهو المكون من متحرك يليه ساكنان .

١ - مقطع طويل + سبب مجموع وهو ما يكون وحدة الـ «Amphimacra» أو المقطع القصير الذي يتوسط طويلين .

٢ - مقطع قصير + وند مجموع أو ما يشكل فاصلة صفري .

٣ - مقطعان طويلان أو وحدة spondée .

٤ - وندان مجموعان .

iambe + trochée <sup>(1)</sup>	و - - و	مفاعيل	كف
iambe + «longue» <sup>(2)</sup>	(-) - و	مفاعيل	قصر
ou (bacchius)			
iambe + «longue»	- - و	مفاعي (مفعولن)	خطف
ou <sup>(3)</sup> bacchius			
		مُسْتَفْعِلُنْ	-٤
2 iambe <sup>(4)</sup>	- و - و	مَتَفْعِلُنْ	خين
troché + iambe <sup>(5)</sup>	- و و -	مُسْتَعِلُنْ (مُتَعِلُنْ)	طي
spondée +	و و - -	مُسْتَفْعِلْ	كف
variante de l'iambe <sup>(1.0)</sup>			
variante de l'iambe +	- و و و	مَتَعِلُنْ (فَعِلْتُنْ)	خبل
iambe <sup>(1)</sup>			
iambe + variante de l'iambe <sup>(11)</sup>	و و - و	مَتَفْعِلْ (مُفَاعِلْ)	صقل
(spondée) + «longue»	- - -	مُسْتَفْعِلْ (مَفْعُولُنْ)	قطع
(trimaccre) <sup>(12)</sup>			
(iambe + anapeste) <sup>(13)</sup>	- - - و	و مُفَاعِلَتُنْ	-٥
iambe + spondée <sup>(14)</sup>	- - - و	مُفَاعِلَتُنْ	عصب
2 iambe <sup>(15)</sup>	- و - و	مُفَاعِلَتُنْ (مُفَاعِلُنْ)	عقل

٥. وتد مجموع + وتد مفروق .

٦. وتد مجموع + مقطع ممد (أو وحدة bacchius) .

٧. وتد مجموع + مقطع طويل (أو وحدة bacchius) .

٨. وتدان مجموعان .

٩. وتد مفروق + وتد مجموع .

١٠. مقطعان طويلان (spondée) + واحدة من تنوعات الأايام أو الوند المجموع .

١. واحدة من تنوعات الأايام أو الوند المجموع + وتد مجموع (أي فاصلة كبرى) .

٢. الوند المجموع + واحدة من تنوعاته .

٣. سبونديه أو مقطعان طويلان + مقطع طويل .

٤. وتد مجموع + فاصلة صغرى .

٥. وتد مجموع + مقطعين طويلين .

٦. وتدان مجموعان .

iambe + trochée <sup>(١٧)</sup>	و - - و	مُتَعَالِتُ (مُعَالِلُ)	نقص
iambe + «longue» isolée <sup>(١٨)</sup>	- - و	مُعَالِلُ (قَعُولُنْ)	قطف
on bacchius <sup>(١٩)</sup>			
anapeste + iambe <sup>(٢٠)</sup>	- و - و و	و مُتَعَالِلُنْ	٦-
spondie + iambe <sup>(٢١)</sup>	- و - -	مُتَعَالِلُنْ	اضمار
2 iambes <sup>(٢٢)</sup>	- و - و	مُعَالِلُنْ	وقص
trochée + iambe <sup>(٢٣)</sup>	- و و -	مُتَعَالِلُنْ (مُتَعَالِلُنْ)	خزل
variation de l'iambe + spondée <sup>(٢٤)</sup>	- - و و	مُتَعَالِلُ (فَعِلَاتُنْ)	قطع
«brève» + iambe ou (anapeste) <sup>(٢٥)</sup>	- و و	مُتَعَالِلُ (قَعِلُنْ)	خذذ
anapeste + (iambe) <sup>(٢٦)</sup>	- و - و و	مُتَعَالِلَانْ	تذييل
anapeste + bacchius <sup>(٢٧)</sup>	- - و - و و	مُتَعَالِلَانْ	ترفيل
trochée + spondée <sup>(٢٨)</sup>	- - و -	و فَعِلَاتُنْ	٧-
variante de l'iambe + spondie <sup>(٢٩)</sup>	- - و و	فَعِلَاتُنْ	خبث
2 trochées <sup>(٣٠)</sup>	و - و -	فَعِلَاتُ	كف
variante de l'iambe + trochée <sup>(٣١)</sup>	و - و و	فَعِلَاتُ	صقل

٧- وند مجموع + وند مفروق .

٨- وند مجموع + مقطع طويل

٩- فاصلة صغرى + وند مجموع .

١٠- مقطعان طويلان + وند مجموع .

١١- وندان مجموعان .

١٢- وند مفروق + وند مجموع .

١٣- وند مجموع متحول + مقطعين طويلين .

١٤- مقطع قصير + وند مجموع أي فاصلة صغرى .

١٥- فاصلة صغرى + وند مجموع .

١٦- فاصلة صغرى + وحدة الـ bacchius وهي عبارة عن وند مجموع + سبب خفيف .

١- وند مفروق + مقطعين طويلين .

٢- من تنويعات الأيايب (الوند المجموع) + مقطعين طويلين .

٣- وندان مفروقان .

٤- من تنويعات الأيايب (الوند المجموع) + وند مفروق .

«longue» + iambe ou trochée + «longue» (amphimacre) <sup>(٥)</sup>	(-) ٧ -	فاعِلَاتُ	قصر
«longue» + spondée	- - -	فالانْتِ أَوْ	تشبيث
vice - versa (trimacre) <sup>(٦)</sup>	- ٧ -	فاعِلَاتُنْ (مَفْعُولُنْ)	
trochée + longue ou (amphibraque) <sup>(٧)</sup>	- ٧ -	فاعِلَا (فاعِلُنْ)	خطف
trochée + spondée <sup>(٨)</sup>	(-) - ٧ ٧	فاعِلَاتَانْ	نسيغ
(spondée + trochée) <sup>(٩)</sup>	٧ - - -	مَفْعُولَاتُ	٨-
iambe + trochée <sup>(١٠)</sup>	٧ - - ٧	مَفْعُولَاتُ (فَعُولَاتُ)	خبث
2 trochées <sup>(١١)</sup>	٧ - ٧ -	مَفْعُولَاتُ (فاعِلَاتُ)	طبي
variante de l'iambe + trochée <sup>(١٢)</sup>	٧ - ٧ ٧	مَعْلَاتُ (فَعِلَاتُ)	خبل
spondée + «longue» ou vice versa <sup>(١٣)</sup>	(-) - -	مَفْعُولَاتُ	وقص
(trimacre)			
spondée + «longue» ou vice versa <sup>(١٤)</sup>	- - -	مَفْعُولَا (مَفْعُولُنْ)	قص
spondée <sup>(١٥)</sup>	-	مَفْعُو (مَفْعُلُنْ أَوْ فَعْلُنْ)	صلم

### القيود والتحديدات

أشرنا في ما تقدم إلى أن التعديلات المختلفة التي يمكن أن تخضع لها تفعيلات البيت تكون جبرية، أحيانا، أو مجازة أو غير مقبولة. ومن هنا كانت خاضعة لقوانين تتم مراعاتها في الاجال.

٥- مقطع طويل + وتد مجموع، أو وتد مفروق + مقطع طويل، وهو الـ «أمفياكر» أو الوحدة المكونة من مقطع قصير يتوسط مقطعين طويلين.

٦- مقطع طويل + سبونديه أي مقطعين طويلين أو العكس بالعكس، وهي وحدة التريماكر.

٧- مقطع طويل + وتد مجموع أو وتد مفروق + مقطع طويل وهي وحدة الأمفيراك المكونة من مقطع قصير يتوسط مقطعين طويلين بعكس الأمفياكر.

٨- وتد مفروق + مقطعين طويلين.

٩- مقطعان طويلان + وتد مفروق.

١٠- وتد مجموع + وتد مفروق.

١١- وتدان مفروقان.

١٢- من تنويعات الأياض أي الودد المجموع + وتد مفروق.

١٣- مقطعان طويلان + مقطع طويل أو العكس بالعكس، أي وحدة تريماكر ثلاثية المقاطع المتساوية.

١٤- أنظر رقم (١٣).

١٥- مقطعان طويلان.

ومع أن هذه القوانين تشمل أجزاء البيت جميعها، فإن القواعد المفروضة على كل من «العروض» و«الضرب» هي الأشد والأكثر إلزاماً من سواها. وسبب ذلك أن «الزحافات» التي تطرأ من حين لآخر على «حشو» البيت، لا تؤثر على الإيقاع العام بينما تمارس «العلل»، كما يبدو، تغييرات مهمة على تفعيلتي البيست الأخيرتين («عروضه» و«ضربه»)، تغييرات من شأنها أن تعدل الخصوصية الإيقاعية الكاملة للبيت.

وهكذا لا يعود استخدام التفاعيل المعدلة عن التفاعيل «الأصلية» (والتي دعوناها بـ«الفروع») ممكناً كيفما اتفق، وفي أي موضع من البيت الواحد، خصوصاً في «العروض» و«الضرب». ففروع التفعيلة الأصلية، «مستفعلن»، مثلاً، موزعة بصورة متنايزة على الأبحر الستة التي ترد فيها هذه التفعيلة. ففياً يمكن أن نعر على «مُتَفَعِّلُنْ» في هذه البحور الستة كلها («المنسرح» و«الرجز» و«المريع» و«البسيط» و«الخفيف» و«المجثث») فإن «مُتَفَعِّلُنْ» (= مُتَفَعِّلُنْ) ليست جائزة إلا في البحور الثلاثة الأولى. الشيء نفسه بالنسبة لـ«فاعلاتن» التي يكون ورود فرعاها: «فاعلاتن» الزامياً في «المقتضب» وغير جائز إطلاقاً في «الخفيف» أو «المديد»، ألخ...

وثمة أغطاء أخرى من المخالغات الوزنية جائزة، ولكن حدوثها مشروط بتعديلات أخرى تصبح مدعوة للتدخل، وضمان التوازن الإيقاعي للبيت. فلنقبل «فَعْلُنْ» (= «مُتَفَعِّلُنْ») كمعرض لبحر «الكامل»، بشرط بالنظم أن يعدل «ضرب» بيته الذي يُفترض به أن يكون مائلاً أو مقارباً للعروض التي جرى تعديلها: «فَعْلُنْ» أو «فَعْلَتُنْ» أو حتى «فَعْلُنْ». وليس بإمكانه في أية حال من الأحوال أن يحتفظ بصيغته الأصلية: «مُتَفَعِّلُنْ»<sup>(٢٩)</sup>.

ختاماً، تظل هذه القيود، أو التحديدات، قابلة للتغير تبعاً لورود البحر في شكله الكامل، أو صيغه «المجزوءة» (التي سنأتي على ذكرها فيما يلي).

### التقطيع

إن تقطيع البيت الشعري العربي قائم كلياً على طريقة نطق الكلمات. وليس لكتابة المفردة أية أهمية في هذا المجال. ومع ذلك فإن طبيعة الكتابة العربية التي تجعل الكلمة

٢٩- يُراجع الجدول رقم (٦)، فيما يلي، حول تفعيلات «العروض» و«الضرب». وبما أن تفعيلات «الحشو» أقل أهمية، وأكثر «تقليداً» فإنا لم نجد من الضروري، جداً، عرضها.

تعمكس عدد المقاطع<sup>(٢٠)</sup>، قد تم استثمارها من قبل الخليل، ذلك أنه قد اعتمد الشكل الكتابي للبيت كقاعدة لعرض البحر<sup>(٢١)</sup>.

ومن أجل تسهيل التقطيع للبيت تم الرمز إلى الأحرف بنمطين من الإشارات التدوينية خط مائل (/) أو أفقي (-) للأحرف المتحركة وحلقة مغلقة (o) للأحرف الساكنة مثال: لا تَلَمْ (-o--o).

## البحور

يتمتع كل بحر من البحور العربية، الستة عشر، بأكثر من شكل، من حيث الطول. هذا يعني أن كل بحر يحتفظ في صيغته الموجزة (أو المجزوءة) ببنية الإيقاعية التي تميز شكله الكامل، والتي تقوم على احترام نظام معين في تتابع المتحركات، و«السواكن».

وهذه لائحة بأسماء البحور وصيغها الوزنية<sup>(٢٢)</sup>، موزعة على خمس دوائر، حسب النظام الخليلي<sup>(٢٣)</sup>:

## جدول (٤)

الصيغ الكاملة للأوزان:				
الطويل	قَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	قَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ <sup>(١)</sup>
البيـط	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ <sup>(٢)</sup>
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

٣٠- الاستثناءات هنا نادرة نسبياً.

٣١- يراجع ج. قيل، الانسكلوبيديا الإسلامية (ص: ٩٦٠).

٣٢- لا يرتب الجدول التالي إلا أجزاء شطر واحد من البيت. واذن، فكل بحر يتضمن عدداً مضاعفاً من الأجزاء أو فتايل الماتلة في الجدول. ومن ناحية أخرى، حرصنا على تدوين البحور متطابقاً في مقاطع «قصيرة» و«طويلة»، أما المقاطع «الممتدة» فانها لا تُشَمَلُ إلا في حالة حدوث «العلل»، بوجه عام.

٣٣- لم يُلَاحَظْ هذا التقسيم إلى «دوائر» عروضية إيضاحاً نهائياً حتى الآن. ويتقدم ج. قيل «بنظرة قائمة على النبر».

- «الانسكلوبيديا الإسلامية»، (ص: ٦٩١). يراجع كذلك: «خيار»، «نظرية جديدة للعروض العربية»، (ابتداء من ص: ٥١).

١- ان «مَفَاعِيلُنْ» تأتي مرصفة دائماً في «العروض» إلى «مَفَاعِلُنْ» إلا في حالة «التشطير» حيث يتبادل كلا شطري البيت. كما ان بإمكان هذه التفعيلة ان تتعرض للقطع في كلا الشطرين، لتصبح: «مَفَاجِسِي» (= «قَعُولُنْ»).

٢- غالباً ما تتحول «فَاعِلُنْ»، في «العروض» و«الضرب» وأحياناً حتى في «الحشو»، إلى «فَإِلُنْ» التي تستعمل بدورها أحياناً إلى «فَعْلُنْ».

		فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	المديد
		- - -	- - -	- - -	
		فَعُولُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	الوافر
(٢)		- - -	- - -	- - -	
		مُفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	الكامل
		- - -	- - -	- - -	
		مُفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ	المرج
		- - -	- - -	- - -	
(٣)		مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	الرجز
		فَاعِلَاتُنْ <sup>(٢٣)</sup>	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	الرمل
		- - -	- - -	- - -	
		فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	السريع
		- - -	- - -	- - -	
		مُفْتَعِلُنْ <sup>(٢٤)</sup>	فَاعِلَاتُ <sup>(١٢)</sup>	مُسْتَفْعِلُنْ	المسرح
		- - -	- - -	- - -	
(٤)		فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	الخفيف
		- - -	- - -	- - -	
		فَاعِلَاتُنْ <sup>(٢٥)</sup>	مُفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ <sup>(٢٦)</sup>	المضارع <sup>(٢٧)</sup>
		- - -	- - -	- - -	
		مُفْتَعِلُنْ <sup>(٢٨)</sup>	فَاعِلَاتُ <sup>(١٤)</sup>	مُفْتَعِلُنْ <sup>(٢٩)</sup>	المقتضب <sup>(٣٠)</sup>
		- - -	- - -	- - -	

٣- ترد هذه التفصيلا في عروض البيت، على هيئة « فَاعِلُنْ »، أيضاً .

١- يرجع أن تكون « فَاعِلَاتُ » قد انحرفت هنا من « فَاعِلَاتُنْ »، ولكنها معروفة على هذه الصورة فقط في هذا الوزن .

٢- يرجع أن تكون « مُفْتَعِلُنْ » صيغة معدلة من « مُسْتَفْعِلُنْ » .

٣- يرجع أن تكون « مُفَاعِلُنْ » صيغة معدلة من « مُفَاعِلَاتُنْ » .

٤- يرجع أن تكون « فَاعِلَاتُ » صيغة معدلة من « فَاعِلَاتُنْ » .

٥- يرجع أن تكون « مُفْتَعِلُنْ » صيغة معدلة من « مُسْتَفْعِلُنْ » كما في « المنسرح » .

(٣١) لقي هذان البحران اللذان جاء بهما التحليل اعتراض « الألف » الذي جاء بالمقابل، ببحر جديد أضيف إلى القائمة العروضية هو « المتناوب » (تراجع الملاحظة السابقة) .



المجث	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	
	- - ن -	- - ن -	
المتقارب	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ
	- - ن -	- - ن -	- - ن -
المتدارك <sup>(٣٠)</sup>	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ
	- - ن -	- - ن -	- - ن -
			(٥)

### المقاطع والكم

تجدر الإشارة إلى أن الصورة الأصلية لبعض الأوزان التي ميّزها الخليل تتسم، أحياناً، ببعض اللبس، وتبدو كما لو كانت ثمرة محاولة لقسر الإيقاع المكتشف على التطابق مع القانون القائم والمثبت.

وكما يشعر غود فروا - دوميونيس، فربما كان مبعث الإبهام في هذا التصنيف قائماً في طبيعة الكتابة العربية وإشاراتها التدوينية. يقول: «كان علماء العروض العرب، مثل النحاة، مقيدين بالقراءة والنظام الحرفي (...) فقد تحدّثوا عن الإشارات *aignes* وحدها، وليس عن الأصوات. وحتى عندما كانوا يدرسون الأصوات كانوا يعاينونها من خلال الأحرف المكتوبة»<sup>(٣١)</sup>. وفيما يؤكد دوميونيس على تنوعات أجزاء البيت التي تظل بالنسبة له «وقائع غير مفسرة»<sup>(٣٢)</sup>، ومن خلالها يستنتج أن التدوين الخليلي للوزن لا يغطي، بصورة مطلقة، عروضاً قائمة على كمية المقاطع، الطويلة أو القصيرة<sup>(٣٣)</sup>؛ فإنا، من جهتنا، نرى ضرورة منح إهتمام أكبر للإختلاط القائم في الشكل المدعو «كاملاً» لبعض البحور؛ خصوصاً في تفعيلتي البيت الأخيرتين (العروض والضرب)؛ كما هي الحال في «الوعل» مثلاً و«المنسرح» و«الكامل»؛ فقد كان الخليل يعدها أشكالاً محرفة عن أوزان أكثر اكتمالاً، يعتقد هو وعلماء العروض العرب أنها وجدت سابقاً<sup>(٣٤)</sup>.

كذلك ينبغي القول إن النظام الوزني الكلاسيكي لا يزودنا بمعلومات مباشرة عن

(٣٠) وهو البحر الذي أضافه الأخفش، ويدعى «المحدث» أيضاً و«الخبب» حين تتحول تفاعيله إلى «فَعِلُنْ»، أو «فَعْلَانُوس» حين تتحول إلى «فَعْلُنْ».

٣١- مقدمة لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (المقدمة، ومادة: «العروض واللفظة»، ص: XIX) يراجع أيضاً: «غيار» (ص: ١٠٧).

٣٢- دوميونيس، المصدر السابق، ص: XX.

٣٣- المصدر السابق. ونشير إلى أن الكاتب يشدد النبرة على أن البحور القديمة لا تتألف من عدد من المفردات ينطبق مع «الأجزاء التخطيئية» المقابلة من قبل الخليل، وأن هذه الأجزاء مركبة، وفقاً له، «على نحو عشوائي، أو اعتباطي، انطلاقاً من وحدات صوتية عائدة لمفردات مختلفة». وبالإضافة إلى التحفظ الذي يمكن أن نسجله أزاء «الاعتباطية» التي يراها في هذا التركيب، فإننا لا نرى أن هذه النقطة شديدة الأهمية في إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت الكلاسيكي.

٣٤- أبراهم أنيس، «موسيقى الشعر»، ص: ٥١.

وجود نبر إبقاعي، ولا عن دور مثل هذا النبر في الطبيعة الوزنية للقصيدة. وسواء كان الأمر يتعلق بمدة النبر أو ارتفاعه، أو كليهما معاً، فلا يبدو أن وجوده في العروض العربية القديمة يحظى بإجماع المستعربين<sup>(٢٨)</sup>.

كما أننا نجهل، بالمقابل، العلاقات التي لا بد أنها قامت، قبل الإسلام وبعده، بين الشعر والغناء، ومن خلال هذه العلاقات الدور الذي لعبته الميلوديا في قيام الأشكال الأولية أو النهائية لبعض الأوزان التي اكتشفها علماء العروض العرب، أو في أوزان أخرى جهلها أو تجاهلها<sup>(٢٩)</sup>.

وفي النهاية، هل عرف الشعر العربي - بالاتصال مع الغناء أو الميلوديا أو بمعزل عنها - البيت المقطعي أم لا؟ إن بعض المستعربين<sup>(٣٠)</sup> يدعمون هذه الفرضية التي تستفحصها فيما بعد على ضوء التحويلات الوزنية في الشعر العربي الحديث<sup>(٣١)</sup>. أما دورنا الآن فينحصر في تقديم العروض العربية التقليدية باعتبارها مدخلاً لا بد منه لفهم هذه التحويلات، وهذا ما يجعلنا نحدد جهدنا بتقديم عرض موجز للبيئة المقطعية للبحر الكلاسيكية، من خلال الخصيصة الأقل تعرضاً للمناقشة، إلا وهي طابعها الكمي.

ما من شك في أن «تفاعيل» البحور الشعرية، كما رأينا في الصفحات السابقة، ليست أكثر من تمثيل تدويني - تخطيطي لايقاعات هذه البحور، المنظمة، أي الايقاعات، من خلال نظام تكراري للمقاطع القصيرة والطويلة، أي من خلال عروض هدية أو كمية<sup>(٣٢)</sup>. وفي أشكالها الكاملة، أو المفترض أنها كاملة، تتألف كل بحر من

٢٨- براجع، على سبيل التمثيل: «كانتيسو»، «دروس في علم الصوت العربي» (النبر، ص: ١١٩) «الإيقاع»، ص: ١٢١، «العروض»، ص: ١٤٧، «فلاش»، «محاولة في فقه اللغة العربية» (النبر، ص: ١٦٩)، «روايت»، «نحو اللغة العربية للكزبري» (النبر، ص: ١٢٧) «العروض»، ص: ٣٥٠، «فيل»، «الانكليويديا الإسلامية» (ص: ٦٨٨)، «غبار»، «نظرية جديدة للعروض العربية» (ص: ١٤، ١٦، ١٨، ٣٣٢)، «بلاشير» Arabica (ج ٦ و ٧)، (١٩٥٩)، (١٩٦٠).

٢٩- براجع: دوبيس، «مقدمة لمقدمة كتاب الشعر والشعراء» (ص: XXX)، «تاريخ الأدب العربي» (ج ٢، ص: ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٩، وح ٣، ص: ٦٨١)، «غبار» الذي يتم تحليلاً وزنياً للعلاقات بين الموسيقى والعروض.

٣٠- براجع: دوبيس، المصدر السابق، وسيمون جارجي: «الغناء التقليدي والشعر العربي»، في المجلة اللبنانية «حوار» (العدد ١٦، ١٩٦٤)، وكذلك البستاني: «الشعر الجاهلي» (ص: ٢٤).

٣١- براجع فصلاً المعنوي «نحو تفسير لغوي» - إبقاعي.

٣٢- مقصد البحر الستة عشر، المدة أعلاه، مع هذا، فإن «الجنب» - الذي يُمدّ منحرفاً عن «المتدارك» - بشكل بإمكان، لي شكله الثاني، في الأقل، المدعو أحياناً «ب» دق الناقوس، حيث يتشكل من تكرار «فعل»، وكذلك «الرجز» حين يأخذ هيئة «مُفْعِلُنْ» أو «مُفْعِلُنْ»، ان بشكل استثناء لهذه القاعدة، وهذا ما ستعالجه فيما بعد.

البحور الكلاسيكية، إذن، من عدد محدد من المقاطع، بل من عدد محدد من المقاطع القصيرة والطويلة، يختلف نظام تعاقبها بين وزن وآخر<sup>(١٢)</sup>.

مع هذا فإن تقارباً أكيداً في نظام التتابع والتناوب يظل قابلاً للملاحظة بين أوزان كل من الدوائر الخمس التي أثبتها الخليل، باستثناء الدائرة الخامسة التي ربما كانت قد دُعيت عن عمد بـ «المُسْتَهْ»<sup>(١٣)</sup>. ويتجلى هذا التقارب في كل من الدوائر الأربع «الأكيدة» عبر نظام واحد من التتابع، كما نرى فيما يلي:

**الدائرة الأولى:** مقطع (١) قصير، مقطعان (٢) طويلان، (١) قصير، (٣) مقاطع طويلة، (١) قصير، (٢) طويلان، (٣) طويلة، (١) قصير،... الخ.

**الدائرة الثانية:** (١) طويل، (٢) قصيران، (١) طويل، (١) قصير، (١) طويل، (٢) قصيران،... الخ

**الدائرة الثالثة:** (١) قصير، (٣) طويلة، (١) قصير، (٣) طويلة، (١) قصير، (٣) طويلة... الخ

**الدائرة الرابعة:** (١) قصير، (٢) طويلان، (١) قصير، (٢) طويلان... الخ

ويتجاوز هذا التقارب والتماثل إطار الدائرة الواحدة، من وجهة النظر الكمية، أحياناً، كما هي الحال في التماثل القائم بين الطويل (الدائرة ١) والسرعي (الدائرة ٤). وينبغي التمسك بهذين الملمحين لظاهرة التقارب التي تقم في أصل النظريات القائلة

٤٣- يستنبط إبراهيم انيس، من تدوينه المقطعي المشار إليه سابقاً، القواعد التي تحرك مجموع هذا نظام لكمي، أهمها: (١) أنه عدد المقاطع في كل شطر يتراوح بين (٧) و (١٥)، (٢) أنه لا يمكن أن يتكرر كل بيت أكثر من مقطعين قصيرين وأربعة مقاطع طويلة.

المستشهد به أنشأ (Arabica) أطروحة «قيل هذه» كما أن «غياره» كان قد كشف عن هذا التقارب من قبل وهو يستبعد من الدائرة (٤) بحوار بعدها «مُفتَلة» ويؤكد على أنه لم يتم استخدامها في الأدب العربي القديم إطلاقاً. وهو يقول هذا الصدد:

٤٤- ينطلق «قيل» في نظريته حول «الدوائر»، من هذا التقارب لبحث عن موقع «الوند» وبالتالي عن موقع الشعر الإيقاعي. («الانسكلوبيديا الإسلامية»، ص: ٦٩، ٦٩٥). كما يبينه «قيل»، يجب أن نغز من المقارنة بين البحور انطلاقاً من المقاطع الأولى أو الأخيرة، إذا أردنا اكتشاف هذا التقارب بينها. ويوجز بلاشير في مقاله المستشهد بها أنشأ (Arabica) أطروحة «قيل هذه» كما أن «غياره» كان قد كشف عن هذا التقارب من قبل. وهو يستبعد من الدائرة (٤) بحوار بعدها «مُفتَلة» ويؤكد على أنه لم يتم استخدامها في الأدب العربي القديم إطلاقاً. وهو يقول هذا الصدد:

«انهم يدخلون عليها «مفعولات» (...). وما هذه إلا تفعيلة ودخالية».. (ص: ٥٤).

باحتمال خروج الأوزان العربية أحدها من الثاني<sup>(٥٥)</sup>، وذلك لفهم واحدة من أهم خصائص العروض الحديثة، نعني بها « مزج الأوزان » ليس فقط بين الأبيات المختلفة من القصيدة، وإنما داخل البيت الشعري الواحد أحياناً<sup>(٥٦)</sup>.

على ضوء هذا التدوين المقطعي، يمكن أن « نترجم » التعديلات التي تلحق بأجزاء البيت بمصطلحات وتعابير أخرى. ويمكن أن نلاحظ، خارجاً عن التأثير الكسائي للفاعيل الأصلية، أن التعديلات التي قمنا بعرضها آنفاً تمس إما طول الوزن (عدد المقاطع التي يتضمنها كل وزن)، وإما نظام تتابع المقاطع القصيرة والطويلة. يمكن، مع هذا، ملاحظة وجود سلاسل مقطعية أساسية (مقاطع - ومفاتيح) متمثلة بـ « الأوتاد » تصمد في وجه التعديلات المجازة، والتي تظل بالنسبة للعروض بمثابة حروف العلة بالنسبة للكلمة. وهذا ما يوضح صرامة القيود الموضوعة على التعديلات التي يمكن أن تتعرض لها، من جهة، وأهمية التشويه الوزني ( « العلة » ) التي يتعرض لها الوزن حيناً يتم المساس بالأوتاد، من جهة ثانية.

### الأشكال المجزوءة « للبحر »

إن التعديلات، المختلفة، التي يميز أن تطرأ على تفاعيل البيت لا يمكن لها أن تمس عددها إطلاقاً. غير إننا نعرف، بالمقابل، لكل بحر شعري عربي أكثر من صيغة « مجزوءة » واحدة، تظل البنية الإيقاعية للبحر حاضرة فيها كلها، غير إنها تتضمن عدداً أقل من الأجزاء أو التفاعيل. وفي هذه الحال لا يكون طول البيت هو وحده المتعرض للتغيير أو المساس، وإنما سرعته، في معظم الأحيان.

### جدول ( ٥ ) ( ٦ )

( ١ )	الطويل											
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
( ١ )	البسيط											
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
( ١ )	المديد											
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...

٥٥ - « قيل »، المصدر السابق، ص: ٦٩٤.

٥٦ - يراجع الجدول التالي الذي يوضح هذا التقارب.

( ٦ ) الوحدة الصوتية في التقطيع الشعري المعبر عنها في الأصل بالشكل ( - ) أثبتت هنا بشكل ( ن ) نظراً لاستحالة إثباتها بالشكل الأصلي.

(٢)	{	...	...	...	تن	ل	ع	فا	م	تن	ل	ع	فا	م	تن	ل	ع	فا	م	ن	الوافر
		...	...	...	-	ن	-	ن	-	-	ن	-	ن	-	-	ن	-	ن	-	-	ن
(٣)	{	...	...	...	لن	ع	فا	ت	م	لن	ع	فا	ت	م	لن	ع	فا	ت	م	...	الكامل
		...	...	...	-	ن	-	ن	-	-	ن	-	ن	-	-	ن	-	ن	-	-	ن
(٤)	{	...	...	...	...	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	...	المزج
		...	...	...	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ن
(٥)	{	...	...	...	...	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	...	الرجز
		...	...	...	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ن
(٦)	{	...	...	...	...	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	...	الرمل
		...	...	...	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ن
(٧)	{	...	...	...	...	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	...	المتقارب
		...	...	...	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ن
(٨)	{	...	...	...	...	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	فا	م	لن	ع	...	المتدارك
		...	...	...	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ن

وهذه هي الأشكال الثلاثة لـ «تجزئ» ، الأبحر :

(أ) : المجرز : حين يفقد كل من شطري البيت أحد أجزائه أي «تفاعله» فإن البحر يدعى «مجزوءاً» ، ( كأن تتكرر «مستفعلن» من «الرجز» مرتين فقط عوضاً عن ثلاث مرات ) . ويجدر التنبيه إلى أنه ليس لجميع البحور وزن مجزوء ، ونحن نعرف من «المجزوءات» على وجه التحديد : مجزوء «الكامل» و «الرجز» و «البسيط» و «الوافر» و «الخفيف» و «الرمل» .

(ب) : المشطور<sup>(١٧)</sup> : ويدعى البيت مشطوراً حين يفقد واحداً من شطريه ( كأن يحتفظ «الكامل» مثلاً بثلاث تفعيلات بدلاً من ست ) . وفي هذه الحالة يصبح البيت وحيد

<sup>١٧</sup> - ينفي عدم الخلط بين «المشطور» و «المشطر» الذي يحدد نمطاً آخر من النظم ، مؤد الشطر في الأصل كالارجوزة والبند .

- وعمل الأول شكلاً من النظم في بحر الرجز ، أما الآخر فيمثل نمطاً لم يعرف أصله ولا تاريخه بدقة (راجع كتاب الملائكة : قضايا الشعر المعاصرة ، ص : ١٦٩ ) . وهو مبني على تعاقب وز ، اثنين هما : المزج و «الرمل» ، وتكمن أصالته في كون شطريه غير منتظمي الطول وينتهيان بقوافٍ متوفاة .



الوافر:

الكامل:

↑                      ↓  
الشكلان  
السابقان

-- /  
-- /  
-- /  
-- /

المرج:      ---و / ---و / ---و / ---و  
(٢)      ---و

-o-- /-o-- /-o-- /-o--/-o--/-o-- (أ<sup>(١١)</sup> - الرجبر)

-U-U	/.....
-UU-	/.....
--	/.....
--U	/.....

١- فإِ عدا **«فَعُولٌ»** (ن - ن) التي تتحول إلى **«فَعُولُنْ»** (ن - -) عن طريق الإِشباع، فإن عذا البحر لا يعرف تغيراً في تفاعله النهائية. وتعتبر **«فَعُولُنْ»** صيغة محرفة من **«مُفَاعِلُنْ»**.

٢- نادراً نسبياً، وغير مستحب.

٤٩- يتصف «الرجز» بأنه أكثر سهولة وأقل انتظاماً من أي بحر كلاسيكي معروف، وقد دفع العرب

بـ «حمار الشعراء» لفرط السهولة التي يتيسحها للناظم، كما دعت: «ديوان العرب» لفرط ما كتب فيه من أشعار تسجل الأحداث والمآثر والإشارات التاريخية والأنساب، ألخ... ويعتقد البعض أنه «الأصل» الذي انبثقت منه بقية البحور العربية، فيما يفكر البعض الآخر بأنه كان في البدء «وژناً» للنظم والإشاد الشمي في اللغات الدارجة في المجالية، ومن هنا تنبع الأطروحة القائلة بعروض المقطعية وعلائقه الوطيدة مع الميوليا.

يراجع بصد هذه النقاط: «فيل»، «ديومبينيس»، «بلاشير» (المراجع المستشهد بها سابقاً)، و«إبراهيم أنيس» (ص: ١٢٤)، و«شابل بلا» (اللغة الأدب العسانة)، ص: ١٠٨.

وقد أهمل الكثير من واضعي المختبرات الشعرية ومن التحوين العديد من «الأراجيز» بفعل «طابعها الشعري» غير المنسجم مع «فخامة القصيدة»، وهذا ما جعل الشعر المنقول إلينا في الأشكال الثلاثة المذكورة لهذا البحر، وخصوصاً الشكلين الآخرين، يأتي نادراً. ويمثل هذا الإنتاج الشعري القديم ليس فقط خليطاً من الأشكال الثلاثة، وإنما العديد من الترويعات والتغيرات التي لا يمكن ضبطها. مع هذا فقد بدا لنا من الممكن التمييز بين الشكل الأول والشكلين الآخرين، بما أن هذين الشكلين الآخرين، وكما يلاحظ ديوبسيس عن حق، هما الوحيدان القابلان للإفصاح عن طبيعة مقطعية واضحة، سواء كانت «تبرية» أم لا، تمتدى المظهر الكمي للوزن. وهذه الأطروحة صالحة أيضاً، كما سنرى، للتسلط على أشكال «المدناوك».

ن ن (١)

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

(الرجز- ب)

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

(الرجز- ج)

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

الرمل:

ن-ن- /-ن-ن-

ن-ن- ↑ ..... ↓ الشكلا

(-) ن-ن- ..... السابقان

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

السريع:

(-) ن-ن- /-ن-ن-

-- /-ن-ن-

ن-ن- /-ن-ن-

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

المنسرح:

-- /-ن-ن-

ن-ن- /-ن-ن- (٢)

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن-

(٢) الخفيف:

ن-ن- ↑ /-ن-ن- ↓

-- /-ن-ن-

-- /-ن-ن-

ن-ن- /-ن-ن-

ن-ن- ↑ /-ن-ن- ↓

--ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- (١) المضارع:

ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- (١) المقترض:

--ن- /-ن-ن- /-ن-ن- /-ن-ن- المجتث:

١- يُعَدُّ هذا الضرب « قبيحاً » ولا يُنْصَحُ به الناظم كثيراً .

٢- وهو نادر .

٣- هذا البحر معروف بتقلب تفاعيله النهائية، وربما كان هذا ما دها إلى تسمية « الخفيف » مع أن البعض

يعزوه لخلقة إبقاعه . كما أن بعض أشكاله المشار إليها هنا معترض عليها من قبل بعض العروضيين

المعاصرين . يراجع: « إبراهيم أنيس »، « موسيقى الشعر »، ص: ٧٧ .

٤- لا نعرف أشكالاً أخرى لمذنب الوزنين . ونذكر بأنها قد لقيت اعتراض الأخفش .





١) --٥

/--٥

الوافر (مجزوء): --٥٥٥ / --٥٥٥ / --٥٥٥ / --٥٥٥

(٢) ---٥

الكامل (مجزوء): --٥٥٥ / --٥٥٥ / --٥٥٥ / --٥٥٥

--٥٥ / --٥٥

(٣) / ..... ↑ --٥٥ (٤) ↓

..... --٥٥

الرجز (٤)!

--٥٥ / --٥٥ / --٥٥ / --٥٥ : مجزوء الرجز:

--٥٥ / --٥٥

--٥٥ / --٥٥

- مشطور الرجز:

--٥٥ / --٥٥

--٥٥

--٥٥

--٥٥

- منهوك الرجز:

--٥٥ / --٥٥

الرمل (مجزوء):

--٥٥ / --٥٥ / --٥٥ / --٥٥

--٥٥ / (٥)

--٥٥ (-)

--٥٥

١- يعرف هذا الشكل باسم «مُفَلَّع البسيط».

٢- هذا القياس مقبول عموماً في جميع تفاعيل البيت، شرط أن تنطبق واحدة من التفاعيل مع (ن - ن -)، ولا فائنا تنتقل إلى بحر الهزج (ن - - / - - -). وفي الواقع، على الرغم من التحديدات الصارمة للعروضيين، فائنا لا نرى، بوضوح، الفارق بين هذين الشكلين.

٣- يمكن للعروض أن تأتي في الشكلين السابقين. إلا في حالة «التصريع» حين يجب أن تكون متائلة مع «الضرب».

٤- تراجع الملاحظات الخاصة بالرجز في جدول التغيرات (٦).

٥- يمكن في حالة التصريع أن تتأثر العروض مع الضرب (ن - -).

السريع (مشطور):	/-و--	/-و--	-- (-) <sup>(١)</sup>
المنسرح (منهوك):	/-و--	- - -	و
الخفيف (محزوء)	/-و--	/-و--	/-و--
	/-و-و	/-و-و	-و--
	/-و		-و-و
			--و

## القافية

ذكرنا أن القافية تشكل جانباً من «علم العروض» أو «علم الشعر». وقد قام الخليل بتحليلها هي الأخرى، ووضع قواعدها التي تنصف عموماً بأنها أكثر صرامة ودقة من قواعد الوزن.

وإذا كانت القافية تعني في الفرنسية «الوحدة الصوتية لحرف العلة الأخير المنبهر أو الملفوظ بشدة مع يليه» <sup>(١٠١)</sup>، فإنها لا تعتمد في العربية على وجود حروف العلة أو غيابها - الطويلة منها والمنبورة في الأقل <sup>(١٠٢)</sup>. إن «السكون» هو الذي يشكل النقطة الأساسية لتحديد القافية. وهكذا نجد التعريف التقليدي للقافية وهو يعدها بأنها: تمتد من آخر حرفٍ مُتَلَفِّظٍ به من البيت إلى الحرف «المتحرك» الذي يسبق اقرب حرف «ساكن» <sup>(١٠٣)</sup>.

ففي البيت التالي للمتنبي:

حتى رجعتُ وأقلامي قوائِلُ لي

المجدُ لل سيفٍ ليسَ المجدُ للقلم <sup>(١٠٤)</sup>

- ١- نادر، نوعاً ما، ويختلط غالباً مع «مشطوره الرجز».
- ٥٠- يُراجع: «غرامون»، «محاولة صغيرة في أوزان الشعر الفرنسي».
- ٥١- نذكر مرة أخرى بأن النحويين العرب لا يعتبرون «الحركات حروف علة وإنما اشارات علة تحرك الحروف الساكنة». وقد اعتاد المستشرقون على دعوتها بـ «أنصاف المعتلات» أو «المعتلات الصغيرة» أو «الوجيزة».
- ٥٢- البيلاجي، مؤلفه المستشهد به سابقاً، ص: ١٨٥. ويقدم بيريه Périet في نحو المجدي للعربية، تعريفاً أبسط للقافية، فهي تبدأ في رأيه «من حرف المد الأخير أو آخر حرف «مجزوم» من البيت». (ص: ٢٧٧).
- ويمكن أن نورد ملاحظتين اثنتين على هذا التعريف: فأولاً: لا يتعلق الأمر بحرف الجر أو الاطالة، في الحقيقة، وإنما بالحرف ما قبل الأخير... وثانياً: إذا كان لهذا التعريف فضيلة التبسيط. وتنطلي الجانب الأساسي من القافية، فإنه لا يوضح تعقدها كما تصوره الترابيون العرب، وهو ما نريد التأكيد عليه هنا. ويمكننا هنا أن نلتفت إلى تعدد التعريفات المعطاة لها من قبل هؤلاء: فثمة تعريف للخليل، وتعريف للأخفش، وتعريف لابن عبد ربه في عقده الغريد (ج ٢٥، ص: ١٤٥). يراجع أيضاً: «دايت»، «نحو اللغة العربية» (ج ٢، ص: ٣٥١) و«بين شبيب» في «الانكليوبديا الإسلامية»، طبعه ١٩٢٧، (ج ٢، مادة «القافية»).
- ٥٣- «ديوان المتنبي، طبعه دار صادر، بيروت، ١٩٦٤، (ص: ٤٩٧).

تحدد القافية من الحرف «المتحرك» الأخير (م) إلى الحرف «المتحرك» (ل) الذي يسبق «الساكن» (ذ)، لأنه الساكن الأقرب من الحرف الأخير. هذا يعني أن القافية تتألف هنا من مجموع الأحرف الخمسة «لِلْقَلَمِ»؛ ومن وجهة نظر مقطعية: تتألف من مقطع طويل وثلاثة قصيرات. غير أن الحرف الأخير المتلفظ<sup>(٥١)</sup> به هو ما يشكل، بالطبع، المنصر الأساسي للقافية، لأنه هو الذي ينهض بالنقل الأساسي لوحدها الصوتية - حتى يؤخذ غالباً على أنه هو القافية. وحين يكون هذا الحرف الأخير، الذي يدعى بـ «حرف الروي» متبوعاً بحرف علة فإنه يدعى مطلقاً (كالناء في «حياتي» أو الراء في «صحاري»)، أما حين يكون ساكناً فإنه يدعى «مقيداً» (النون في «زمن» أو «زمان»<sup>(٥٢)</sup>). وتجيء القافية على خمسة أنواع<sup>(٥٣)</sup> عديدة بحسب تألفها من «الساكن» و«المتحركات».

### تقسيم القافية:

وإذن، فالقافية مكونة من عدة أحرف يحمل كل منها اسماً متميزاً. وتتمتع الحالة الصوتية لهذه الحروف (الكسر أو الفتح أو الضم)، هي الأخرى، بسلسلة من الاصطلاحات المتميزة. وفي علم العروض والقوافي تعتبر الحركات أجزاء من القافية ومثلها تماماً مثل الحروف.

### أ) الحروف:

١- «الروي»: وهو الحرف الأخير «المتدمج» بالبيت، والذي يشكل عماد القافية كما رأينا.

٢- «الوصل»: وهو الحرف «الزائد» الذي يلي «الروي»، سواء أكان حرف علة (كالواو في: «غابوا») أو ضميراً منصلاً بالكلمة (كالهاء في: «حياتها»، أو الكاف في: «عيناك»).

٥١- نقصد بـ «الحرف الأخير المتلفظ به»: «الصحيح» الأخير الذي يشكل جزءاً أصلياً من الكلمة الأخيرة، سواء كان ساكناً (كالراء في كلمة «شاعره») أو متحركاً (كالراء أيضاً في كلمة «شاعره») أو ممدوداً (بمثل آخر (كالراء نفسها في: «شاعري»). وننبه إلى أنه تستبعد من هذه الفئة اللواحق التي لا تشكل جزءاً من الكلمة (كلام في كلمة «كتابها»). وبديهي، أن الإملاء، شأنه شأن التقطيع، لا يتدخل في إنشاء القافية.

٥٥- قافية «المطلقة» مكونة، بالطبع، من مقطع نهائي طويل أو قصير يقدم نفسه في هيئة مقطع مفتوح، في حين أن «المقيدة» مكونة من طويل أو ممدود مغلّق. (نذكر بأننا نتصك بالتمييز ما بين الطويل والممدود باعتبار الأخير مغلّقاً دائماً).

٥٦- هي: «الترادفة» و«المتوافرة» و«المتنازكة» و«المتراكبة» و«المتقوسة». يراجع «رايت» (ج-٢، ص: ٣٥٦).

٣- «الخروج» : وهو الحرف الذي يلي الضمير المتصل (كالالف الأخيرة في : «كتابها»).

٤- «الردف» : وهو معتل يسبق الروي (كالالف في : «كتاب»).

٥- «التأسيس» : وهو الف منفصلة عن «الروي» بحرف متحرك (كالالف في «جداول»).

٦- «الدخيل» : وهو الحرف الصحيح الذي يفصل «الروي» عن التأسيس (كالواو في : «جداول»<sup>(١)</sup>).

ب) الحركات<sup>(٢)</sup> :

١- «المجرى»<sup>(٣)</sup> : وهو حركة «الروي» كالكسرة التي تحرك الباء في «لعب».

٢- «النفاض» : وهو حركة الضمير المتصل ، كالضمة على الماء في : «كتابهُ».

٣- «الخنود» : حركة الحرف الذي يسبق «الردف» ، كالفتحة على الميم في : «وقال» . وهي تتبع حركة الحرف المعتل الذي يدخل في القافية على هيئة «خود»<sup>(٤)</sup>.

٤- «الرس» : حركة الحرف الذي يسبق «التأسيس» ، كالفتحة على الدال في : «جداول» . بما أن التأسيس لا يمكن أن يكون إلا «أنفاً» فإن الرس يتصف بكونه حركة معينة لا تتغير .

٥- «الإشباع» : حركة الدخيل ، كالكسرة على «الواو» في «جداول» .

٦- «التوجيه» : حركة الحرف الذي يسبق الروي ، حين يكون الروي ساكناً ، كالفتحة على الطاء في «مطر» .

### قواعد وتحديدات

من البديهي أن «حركات» القافية و «حروفها» ، كما رأينا هنا ، لا تجتمع كلها في

١- يجب أن يشكل «التأسيس» جزءاً من الكلمة الأخيرة . وإلا فهو لا يصير مناسباً (كالالف في «ولاد»).

٢- مدي أن «الواو» مستخدمة هنا ليس كحرف . وله ، وإنما كصحيح يحرك بالكسرة (مكسور) وقد أشرنا إلى حروف العلة المستخدمة كحروف صحيحة في ملاحظتنا عن كيفية كتابة الكلمات العربية بالأحرف اللاتينية .

٣- بما أن التلظظ هو وحده ما يتم الأخذ به في جمع قواعد الوزن والقافية ، وإن الحرف الأخير من البيت يمد دائماً عن طريق الإشباع حتى لو لم يكن يحمل إلا حركة . فإن هذه الحركة تعتبر حرفاً فعلياً ، كالضمة في نهاية «مطر» تعامل كما لو كانت «واو» .

٤- تندو مهم «وقال» كما لو كانت ممدودة بالألف . وبدا فهي لا تحمل بعدها حركة وإنما حرف علة كاملة ومع هذا فإن نوع المسد الذي تحمله الألف هو «الفتح» . كما تحمل الباء الكسرة والواو .

أية قافية، بل إنها تمثل التوليفات الأكثر شيوعاً في قوافي الشعر العربي القديم .

وفي كل الأحوال، فإن القواعد الصارمة لوائصي العربية التقليدية تقضي بأن تكون قافية البيت الأول نموذجاً ينبغي أن تنسجم معه غالبية الحروف والحركات في بقية أبيات القصيدة<sup>(٥٧)</sup>.

وبالإضافة إلى الحركات، فإن تكرار حروف: «الروي» و«الوصل» و«الخروج» و«التأسيس»، تكراراً متطابقاً هو، أيضاً، إلزامي؛ فليس ثمة من مرونة (وهي أيضاً مرونة نسبية) إلا في «الردف» و«الدخيل». هكذا إذا وردت الواو والألف، مثلاً، في الِردف، فإن بإمكاننا التصرف حسب إرادتنا، جامعين بين كلمات من مثل: «عيون»، «معين»، «جفون»، الخ..

ومع هذا فإذا كان «الردف» ألفاً فليس لنا أن نبدله بحرف معتل آخر. ويظل «الدخيل» (وهذا ما يدل عليه حتى اسمه) هو وحده ما يمنح الشاعر حرية أكثر من التصرف. وفيما عدا موقعه بين الروي والمعتل، الذي يجب احترامه، فإن بالإمكان أن نشغل هذا الموقع بأي حرف شئنا هكذا يمكن أن نستخدم «معامل» و«سواحل» و«جداول»، سوية، دونما تردد.

وإذا أراد الشاعر، بمحض إرادته هو، أن يلتزم الحرف ذاته في «الدخيل» فإننا سنجد أنفسنا أمام ما يدعى بالفرنسية بـ «القافية الثرية» rime riche مقابل «القافية الكافية» rime suffisante؛ أي ما دعاه العرب بـ «لزوم ما لا يلزم»؛ هذه الممارسة التي كان أبو العلاء المعري<sup>(٥٨)</sup> (في العصر العباسي) وناصيف اليازجي (من شعراء النهضة) فارسها المشهورين.

### عيوب القافية

بالإضافة إلى ما أوردناه من الخروجات، المجازة المحظورة، على عمود الشعر العربي، ثمة خروجات أخرى؛ وبما إنها واسعة ومتعددة فسنتأخر منها هنا نغطين اثنين، يتصلان بالقافية ويمسان على نحو مباشر التعديلات التي طرأت على القصيدة الحديثة، في هذا المضمار.

٥٧- براجع، على سبيل التمثيل، مادة «علل القوافي» في «العقد الفريد» (ج ٢٤، ص ١٤٥) - طبعة ساد ببيروت.

٥٨- تراجع مقدمة «اللزوميات» للمعري، انظر ثبت المراجع في نهاية الكتاب.

(أ) «الإبطاء»: ويقصد به تكرار قافية معينة أكثر من مرة في قصيدة واحدة<sup>(٥٩)</sup> دون أن تحمل معنى مغايراً في كل مرة.

(ب) «التضمين»: بالإضافة إلى ظاهرة «التدوير» في البيت، وهي توزع كلمة بذاتها على شطري البيت، ثمة ظاهرة «التضمين»<sup>(٦٠)</sup>، وهي توزع جملة واحدة على بيتين اثنين، وخصوصاً حين ترتبط القافية ببقية من الكلام واردة في البيت الذي يلي، كما نرى في هذا النموذج:

هُمُ وَرَدُوا الْمِيَسَاءَ عَلَى تَمِيمٍ      وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَكَظَ إِنْسِي  
شَهِدَتْ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ      أَتَيْتُهُمْ بِوَدِّ الصَّدْرِ مِنِّي<sup>(٦١)</sup>

وإذا كانت هذه الظاهرة تعد في الفرنسية من قبيل إهمال الشاعر، فإن قواعد النظم العربي تتصف بأنها أكثر صرامة فيما يخص استقلال البيت.

بمنا أن نشر في نهاية هذا العرض الموجز للعروض العربية التقليدية إلى إننا اقتصرنا على الملامح البارزة لنظام التحليل الإيقاعي المعقد الذي وضعه الخليل، والذي يدفعنا إلى التفكير بـ «القواعد النظامية» التي وضعها «ماليرب» Malherbe للنظم الفرنسي، في القرن السادس عشر.

٥٩- تم تحذف هذه القاعده (التي ربما كان واضعها هو الخليل ؟) من قبل العروضيين العرب اللاحقين، بحيث صار من الممكن تكرار قافية بذاتها، متاثلة دلاليًا واملاءً، على أن تفصل بين موضعي التكرار سبعة أبيات في الأقل  
براجع مؤلف «البازجي»، ص: ١٩٠.

٦٠- وهذا ما يقابل L'enjambement في الفرنسية، في حين يقابل «التدوير» L'hémistiche (براجع «عرامون»، محاولة في أوزان الشعر الفرنسي).

٦١- يستشهد العروضيون العرب بهذين البيتين دون تحديد قائلها، (وهو معاصر للإسلام على أغلب الإحتمالات) وهما وردان لدى البازجي (مؤلفه المستشهد به، ص: ١٩٠) و «رايت» (ص: ٣٨٥)، وكذلك لدى بلاشير في رواية مختلفة هي التي أخذنا بها هنا. وهو يشير بخصوصها إلى «ظاهرة» «التضمين» الثالثة لدى شعراء المحازرة ويطرح عليها أمثلة عديدة.





### حول تطور العروض العربية حتى الحركة المحمدية

ظلت أصول الشعر العربي مجهولة تقريباً<sup>(١)</sup>، وهي لا تزال تشكل موضوع فنيات عديدة متناقضة، وقابلة للطعن بسهولة. ولكن ما يتفق عليه المؤرخون، وم تؤيده القرائن هو أن هذا الشعر قد شهد تطوراً طويلاً الأمد انتهى به، بالتالي، إلى الأشكال النهائية التي تسلمها العرب قبل مجيء الإسلام بقليل.

وما من داع للقول إن هذه الأشكال «الناضجة» من الشعر قد وصلت إلينا منقولة شفياً عن طريق «الرواة»<sup>(٢)</sup> على الرغم من المناهج والتدقيقات الصارمة التي يطبقها المؤرخون وفقهاء اللغة العرب على مختلف النصوص الشعرية المنقولة عن طريق الرواة، فلا بد من التفكير في الثغرات التي يمكن أن تشوب مثل هذه العملية المخاطرة... ثغرات من شأنها أن تحرف الصورة الدقيقة للإنتاج الشعري للعصر الجاهلي.

هذه المصادر هي التي اعتمد عليها الخليل كإداة لتحليلاته الوزنية وقواعده. وإذا ما تذكرنا أن الأخصش قد نفى وجود اثنين من الأوزان التي جاء بها الخليل، وأضاف إليه واحداً لم يكن موجوداً من قبل، فإن هذا سيدفعنا إلى التفكير بأن واضعي العروض العربية القديمة كانوا يعتمدون في أعمالهم، التي تظل مُشرقة في كل الأحوال، على معلومات ناقصة وتعميمات انتقائية<sup>(٣)</sup>.

١- راجع، من بين مصادر أخرى، «بلاشر»، تاريخ الأدب العربي (ج ١، ص ١٦٦). «س ح جيب» «الأدب العربي، العصر البطولي»، (ص: ١٣)، «شارل بلا»، «اللغة والأدب العربيان»، طه حسين، «في الشعر الجاهلي»، (ص: ٣٣، ١١٨).

٢- نغذ فترة النقل الشفاهي للشعر العربي على العصر الأموي وقدم من العصر العباسي. ويعد بلاشر المرحلة الأولى من التدوين نحو عام ٦٥٠، والثانية في مطلع القرن الثامن. حيث ستختتم في مطلع القرن العشرين «تاريخ الأدب العربي» (ج ١، ص: ١٩٣).

٣- يرى ابن عبد ربه في مقدمه للتحليل بعضاً من الحواجب الإعتباطية في منهجه (راجع «العقد المريد»، طعة صافر، ج ٢٤، خصوصاً فصل «الأرجوزة» ص: ١٨).

ويبدو في الواقع، إن التحليل قد اعتمد في وضعه العروض على بعض الأبيات التي نقلها «الرواة»، وأهمّل الأبيات الأخرى التي لا تدخل في قائمة الأوزان التي اكتشفها . وهذا ما يعزز افتراض وجود محور أخرى، أو في الأقل أشكالاً وزنية أخرى في الشعر الجاهلي<sup>(٤)</sup> .

غير إن مؤرخي الشعر العربي القديم يتفقون جميعاً على «نسبة» (أو معدل) استخدام كل وزن من الأوزان الشعرية . ويمكن أن نلاحظ، من خلال احصاءات - تظل ناقصة بدون شك - ومقارنات متفرقة، إن الشعراء العرب كانوا يلجأون غالباً إلى استخدام البحور الطويلة ذات النبر الصارم، الاحتفالي . هكذا كان «الطويل» أكثر البحور وروداً في الشعر، يتبعه الكامل والبسيط والوافر والخفيف<sup>(٥)</sup> .

يلي هذه الأوزان الخمسة في الشيوخ، «الزمل» و «المتقارب» و «السريع»، أما الأوزان الباقية التي أوردها التحليل والأخفش من بعده فقد كانت نادرة نسبياً في القصائد العربية القديمة .

وفيما يتصل بالقافية، فعلى الرغم من أن النصوص المنقولة إلينا تفضح بعض الخروقات التي غفل عنها الاختصاصيون والعروضيون، يظل من الثابت أن القصيدة العربية كانت قصيدة موحدة القافية . ولم يعرف الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي تقريباً أية محاولة لتعدد القوافي .

ولم تبدأ ولادة الأشكال متعددة القافية ومحاولات ثراء البيت العربي قبل مطلع العصر العباسي .

في هذه الحقبة، بدأ الشعر العربي يشهد، ليس محاولة لقلب أدوار الأوزان المختلفة، وإنما إكثاراً من استخدام البحور الخفيفة التي كانت تعكس، أكثر من سواها، رهاقة

---

٤- راجع إبراهيم أنيس «تطور الأوزان الشعرية في موسيقى الشعر» (ص: ١٨٢)، و «بلاشير»، (ج ٣، ص: ٦٨١) .

٥- راجع: «فاديه» في Arabica (ج ٢ (١٩٥٥)، ص: ٣١٥)، وأنيس، المرجع السابق .  
ويجب أن نسجل تحفظاً خاصاً باستخدام العصر الجاهلي لبحر «الجزء» الذي لا تتمتع بصره إلا بالقليل من المعلومات . وليس مستبعداً أن يكون الرجز قد انحدر من «السجع»، هذا النثر الإيقاعي المقطعي الذي يتبع نظام واضح في التقفية المقطعية . (راجع: البستاني «الشعر الجاهلي»، ص: ٢١)

الحضارة العباسية وتستجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور ازدهار<sup>(٦)</sup>

ولكن شعراء الحقبة لم يكتفوا بهذا التطور الكمي، وإنما انتقلوا إلى طور آخر يمثل بابتكار أوزان جديدة، مؤسسة انطلاقاً من الأوزان القديمة أو مستلهمة من الشعر الأعجمي، وعلى الأخص الشعر الفارسي القديم<sup>(٧)</sup>.

وهكذا سنتقل لنا كتب العروض المتأخرة ستة أوزان جديدة هي (الأكثر شيوعاً)، ناعثة إياها بـ «الأوزان المهملة»، لأنها كانت مصنفة تحت تسمية «أوزان المولدين»، وهي: المستطيل والممتد والمتوافر والمتشد والمنسرد والمضطرد<sup>(٨)</sup>.

وإلى جانب، هذه البحور الجديدة التي أضيفت إلى البحور القديمة المعترف بها من قبل علماء العروض العربية، ترك لنا العصر العباسي تجديدات أخرى في مجال نظم الشعر.

وتندرج غالبية هذه التجديدات في إطار الصيغ «الشعبية»، أو «المعممة»<sup>(٩)</sup>، كالموالي والكان كان والقوما والسلطة والزجل. ولكنها تظل تمثل إضافات مهمة للشعر، خصوصاً فيما يتعلق بالإيقاع وتقسيم القصيدة، وأخيراً تنوع القافية.

---

٦- يراجع «بروكلمان»، ترجمة النجار، ج ٢ (ص: ٢٧، ٣٧، ٥٦، الخ)، وبخصوص انتشار كل من الموشع وفزجل الأندلسيين في أقطار المشرق، يراجع: أحمد أمين «ظهر الإسلام» (ج ٣، ص: ١٩٤، ١٩٨)، وابن خلدون «المقدمة»، و «شكري فيصل» المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، (فصل «التجديد الوزني» ص: ٤٣٢).

٧- يراجع: «موسيقى الشعر» لابراهيم انيس (أوزان المولدين، ص: ٢٥٧) وبروكلمان (ج ٢، ص: ١٠٢٩ من الترجمة العربية) وأحمد أمين «فجر الإسلام» (ص: ١١٣) وابن خلدون «المقدمة».

٨- يدفع غياب قصائد مكتوبة هذه الأوزان في دواوين الشعراء المعروفين كثيراً من المؤرخين إلى الاعتقاد بأن هذه الأوزان هي من ابتكار الفقهاء وليس الشعراء أنفسهم. وهم يقدمون كحجة على هذا كون الأمثلة والناجيات ذاتها تتكرر في جميع كتب العروض التي تتحدث عن هذه البحور. («موسيقى الشعر»، ص: ٢٠٨). أما نحن، فنعتقد من جانبنا أن هذه الحجة ليست كافية، وقد حاولنا البحث عن تفسيرات أخرى:

أ- إن لغة نماذج مكتوبة بهذه الأوزان لدى الشعراء المعروفين، ولكنها لم تثبت في دواوينهم، أما بإرادة الشعراء أنفسهم، خشية من النقاد، وأما لاهمال المهتمين بنسخ دواوينهم، لأن الشعراء لا يقومون بهذه المهمة بأنفسهم إلا فيما ندر.

ب- ربما كانت هذه الأوزان قد استخدمت من قبل شعراء كبار لم تصلنا إياهم لسبب أو لآخر.

٩- تقصد بـ «الشعبية» الأشعار المنظومة في اللغة المحكية، والتي لا تراعي قواعد العربية الفصحى أو الكلاسيكية. أما في «المعممة» فنقصد الأشعار المكتوبة باللغة الفصحى، ولكن التي تسمح لنفسها ببعض التجاوزات والمئات، كالاعراب والافتاق، مثلاً. يراجع «ابن خلدون» («المقدمة»)، (ص: ١٣٣١ من الترجمة الفرنسية لمونتاني) وأحمد أمين «ظهر الإسلام». وفيها عدا بعض الاستثناءات، كان الموشع بكامله مكتوباً بالفصحى والزجل باللغة الدارجة. يراجع بهذا الخصوص، أحمد أمين (ج ٣، ص: ١٩٨)، وج. بروس «الشعر الاندلسي المكتوب بالعربية الفصحى في القرن الحادي عشر» (ص: ٢) وأنيس (ص: ٢٠٧).

كما يجدر الإشارة إلى تبني هذه الحقبة لوزن فارسي يدعى «الدوبيت» وتفاعله هي: **فَعْلُنْ مَفْاجِلُنْ فَعْلُونْ فَعْلُنْ (أو فَعْلُنْ)**. ولكن الشعراء إكتفوا في النهاية بالإفادة من نظام «الدوبيت»<sup>(١١)</sup> في التقنية، وهجروا إيقاعه الذي بدا شديد الثقل على الأذن العربية.

## الموشح

أهم هذه الأشكال الشعرية الجديدة، دونما منازع، هو الموشح. ويتفوق أغلب المؤرخين على الأصل الأندلسي لهذا النمط من القصائد الذي بدأ في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)<sup>(١٢)</sup>. وفي كل الأحوال، يعود الفضل إلى الشعراء العرب في إسبانيا في بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) في تقديم الموشحات الأولى الناضجة التي أصبحت النماذج الشعرية التي سيرع فيها بعض شعراء المشرق.

ويمثل الموشح (وهذا ما يفصح عنه إسمه، المشتق من كلمة «وشاح»)، نظاماً شعرياً معقداً، حافلاً بالتوشية<sup>(١٣)</sup> ودقة الصناعة. وننبه، في البدء، إلى أن الموشح لا يمثل شكلاً محدداً واحداً، وإنما نوعاً من النظم الشعري يختلف عن القصيدة التقليدية، ويشتمل على أنساق عديدة للإيقاع والتقنية، وهو أكثر قرباً إلى الأشكال المقطعية<sup>(١٤)</sup>.

هكذا يمكن، من وجهة نظر الوزن أن يقوم الموشح على قاعدة بحر واحد مع أشكاله المنحرفة عنه، كما في المثال التالي:

١٠- إبراهيم - أمير اس (ص: ٢١٤) واحد حسن الریات (تاريخ الادب العربي ص: ٣١٤). ونشير إلى عدم الدقة في المعلومات التي وردتنا بخصوص هذا الوزن، والتضارب الحاصل بشأن علاقته «بالسلسلة» والرباعي، إراجع: «عبارة» وملاحظات حول الوزن العربي (ص: ٩، ١٠) و«الانكسولوبيديا الإسلامية» (ص: ١٩٣٦) مادة «الرباعي» (ج ٣، ص: ١٢٤٨).

١١- أبو بكر كلبان - تاريخ الشعوب الإسلامية (ص: ٣٠٨، ٣١٢ من الترجمة العربية لعارس وبلعكي)، ج. بريس مؤلفه المستشهد به من قبل (ص: ٣٩٢ - ٣٩٣)، أحمد أمي «طهر الإسلام» (ص: ١٠٣، ١٠٦)، ح. وابت. «مدخل إلى الأدب العربي» (ص: ٢٢٦، ٢٣٠). إراجع كذلك: «غاربغاوميز» و«تصانيف عربية - ادسية» ع. و. نيكول «الادب العربي - الاسباني» ص. م. ستيرن «الاغاني المصترية» ومن بين المؤلفات العربية القديمة: «دار الطراز» لأبن سينا الملك، و«جيش التوشيع» للسان الدين ابن الخطيب و«توشيع التوشيع» للصفيدي.

١٢- ح. بريس، المصدر المشار إليه آنفاً (ص: ٤٠٢).

١٣- بالإضافة إلى المصادر المذكورة، إراجع: أنيس المقدسي «الاتجاهات الأدبية...» (ص: ١١٢).





لا جَرَمَ - مَن لَمَحَا - قَد عَشِقَا - قَدْ حُرِمَ<sup>(١٥)</sup>  
 - - - - -

لقد حرصنا في النماذج الثلاثة التي قدمناها من الموشح حتى الآن، على أن نرى ليس فقط تنوع القافية وإغما، كذلك، ما يتبعه من تقسيم جديد للقصيدة. فلو أخذنا نموذج «الحلي»، وكتبناه كما لو كان الأمر يتعلق بقصيدة موحدة البيت:

«شق جيب الليل عن نحر الصباح

أيها الساقون

وبدا للطل في جيب الأتراح

لؤلؤ مكنون

ودعاني للذيذ الاصطباح

طائر ميمون»

لتوفرت لدينا صورة مقطوعة مؤلفة من ستة أبيات موزعة، ضمن تناوب منتظم، على بحرین مختلفین، ومتوجة بقافيتين «متقاطعتين».

ومن أجل الإفصاح بنحو أكثر وضوحاً عن تنوع هذه البنى، نأخذ مثلاً آخر من لسان الدين ابن الخطيب، وندونه بالشكل ذاته:

١- رَبِّ لَيْلٍ ظَفَرْتُ بِالْبَدْرِ

- - - - -

٢- وَغَجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ

- - - - -

٣- حَفِظَ اللَّهُ لَيْلَنَا وَرَعَى

- - - - -

٤- أَيْ شَمَلٍ مِنَ الْمَوَى جَمَعَا

- - - - -

٥- عَقَلَ الدَّهْرُ وَالرَّقِيبُ مَعَا

- - - - -

٦- لَيْتَ نَهْرَ النَّهَارِ لَمْ يَجْرِ

- - - - -

١٥- يراجع «الموشحات الأندلسية، سلسلة «مناهل الادب العربي» - المجلد ١٨، واحد أمب «ظهر الاسلام» (ص: ٢٠٠). وقد وضعنا بين هلالين «الإشباع» المتحقق في كل من التفعيلتين الثانية والثالثة من البيتين الثاني والثالث.





نشير، ختاماً، إلى أن الموشح، أسوة بالقصيدة العربية القديمة، قد شكل موضوع تقنيات وتحديدات تميل إلى الصرامة. إذ إن محاولات عديدة في التقنين والتحديد قد حاولت، في الحقيقة، مواجهة «إساءات» بعض الشعراء المتهمين بالإندفاع في إنتاج هذا النوع الشعري الجديد بشيء من الخفة وعدم المبالاة، ذاهبين في هذا إلى حد إدخال اللغة العامة<sup>(١٨)</sup> في نتاجهم الشعري. وأهم هذه المحاولات هي بدون شك مؤلف ابن سناء الملك (٩ - ٦٠٨ / ١٢٣٠): «دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها».

ويحدد المؤلف في كتابه هذا عدداً من القواعد التي لا بد منها لكي يُعدّ النتاج الشعري «موشحاً»؛ فهو يرى أن على الموشح أن يتألف من نوعين من المقاطع:

- ١- الاقفال: وهي تقاسم القصيدة المنسجمة في الوزن وعدد التفاعيل وفي القافية.
- ٢- الأبيات<sup>(١٩)</sup>: وهي تقاسم القصيدة التي تنسجم في الوزن وعدد التفاعيل، ولكن قافيتها تتغير بين مقطع وآخر.

وسيساعدنا هذا النموذج المأخوذ عن ابن سهل<sup>(٢٠)</sup> في معرفة هذين النوعين، وكذلك توزيع القافية:

(القفل)

هَلْ تَرَى ظِيَّ الْحَيَا أَنْ قَدَّ حَمَا  
قَلْبُ صَبَّحَ أَلْعُنْ مَكْنَسِ  
فَهَوِي حَرُّ وَخَفْنِي مِثْلَهَا  
لَعَبْتِ رِجَّ الصَّبَّابِ الْقَبَسِ  
(البيت)

يَا بَدُوراً أَطْلَعْتَ يَوْمَ النَّوَى  
غَرَّرَ تَسْلُوكُ فِي نَهْجِ الْغُرَى

١٨- يعود ابتكار هذا النوع الشعري. في الحقيقة، إلى الشعراء «العامين» دون غيرهم. أما شعراء اللغة الفصحى «فبسنولون» عليه فيما بعد، ويمارسونه في إطار القصيدة الكلاسيكية.

١٩- نعلم ما هو المقصود بـ «البيت» في القصيدة العربية الكلاسيكية. أما هنا فهو يعني مقطعاً مؤلفاً من أبيات أو من أشطر عديدة. ويطلق H. Pérès اسماء غريبة على عناصر الموشح هذه، فهو يدعو البيت «مقطعاً» Strophe والقفل «لازمة» refrain. يراجع: «إسبانيا كما يراها المافرون المسلمون من ١٦١٠ إلى ١٩٣٠» ص: ١١٦.

وتشمل تصانيف الموشحات على مصطلحات عديدة سيتحدد استخدامها هنا بما هو أساسي فقط.

٢٠- من موشح ستة اقفال وخسة أبيات، مكتوب على بحر «الزمل». يراجع: «المناهل...» (العدد ٥٦، ص: ٢٠) و(العدد ١٨، ص: ٣٨).

ما القلي في الهوى ذنباً سوى  
منكم الحُسنُ ومن عيني النظرُ  
أجتنى اللذاتِ مكلوومَ النوى  
والثذاذي من حبيبي بالفكرُ  
(القفل)

كلما أشكوهُ وَجَدْتُ أَسْماً  
كالرَّيِّ بالعارضِ المنبجسِ  
إذ يُعَيِّمُ القَطْرُ فِيهَا مَاءً  
وفِيَّ فِي بَهْجَتِهَا فِي عُرْسِ  
(البيت)

غالبلي، غالب بالتؤدة  
بأبي أفديهِ من غافٍ رقيقِ  
مارأينا مثلَ تاجٍ نَصَّاهُ  
أقحواناً عَصِرَتْ مِنْهُ رَحِيقُ  
أخذتْ عيناها مِنْهُ الْقَرْيَدَ  
وفؤادي سكرُهُ ما أنْ يُفَيْقُ  
(القفل)

فاحمُ الجُمَّةِ معسولُ اللَّمَى  
أَكْهَلَ اللَّحْظَ شَهْيَ اللَّعْسِ  
وجهُهُ يَتَلَوُّ الضُّحَى مُبْتَسِماً  
وفؤومِنْ إغْراضِهِ فِي عَبَسِ

إذا كان كل « قفل » يشتمل هنا على أربعة أجزاء (بيتان متكاملان بمفهوم القصيدة الكلاسيكية أو أربعة أشطار) و « البيت » على ستة أجزاء، فليس هذا سوى شكل اختاره الشاعر الذي كان يتمتع، كما اثرتنا، بحرية التصرف بعدد أجزاء « القفل » و « البيت » فيزيدها أو ينقصها، كما يشاء.

مع هذا فإن « خليل » الموشحات (ابن سناء الملك) كان ساعياً إلى تحديد هذه الحرية، خصوصاً فيما يخص عدد الأقفال والأبيات في الموشح الواحد. وهو يرى أن

القفل يتكرر ست مرات في الموشح « التام »<sup>(١)</sup> والبيت يتكرر خمس مرات . أما في الموشح « الأفرع »<sup>(٢)</sup> فيتكرر كل من القفل والبيت خمس مرات<sup>(٣)</sup> .

غير أن هذه المحاولات التقنية والتجديدية لم توفس انطلاقات « المؤشحين » شعراء الموشح ) ونزعاتهم التجديدية ؛ إذ إن الكثير من الشعراء المعروفين في هذا النوع الشعري قد تجاوزوا الحدود المرسومة لهم ، خاصة فيما يتعلق بتحديد عدد الأقفال والأبيات في الموشح الواحد . ونجد مثلاً على هذا في الموشح الشهير للسان الدين بن الخطيب الذي يبدأ كما يلي :

جَادَكَ الْغَيْثُ إِذَا الْغَيْثُ هَمَى

يا زمانَ الوصلِ في الأندلسِ<sup>(٤)</sup>

ويتضمن هذا الموشح على أحد عشر قفلاً وعشره أبيات .

وبهذه الإنطلاقة المتحمسة ، بالذات ، وهذه الجرأة الخلاقة ، استطاع شعراء الأندلس أن يحققوا الانعطافة الأكثر حسماً في تطور تقنية البيت العربي ومعايير التنظيمية .

إن ابتكار هذا النوع من النظم في الأندلس بالذات يظل حافلاً بالدلالة . إذ لا بد أن يكون هذا النوع قد تأثر بالانماط الجديدة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي نبعث في إطار طبيعي يختلف عن المهدي « الصحراوي » للقصيدة العربية القديمة ، كما تأثر ، من جهة ثانية ، بالصلة المباشرة التي قبض له أن يحققها بالتناج الشعري الاسباني الذي كان قائماً ، ولا سيما ذلك الذي يستخدم « كلام » الأغاني الشعبية في مادته الشعرية والتعبيرية<sup>(٥)</sup> .

إن الموضوع والإطار المحددين لهذه الدراسة لا يسمحان لنا بالبحث عن ظروف ولادة هذا النمط الجديد من العروض العربية وتطوره . وكما فعلنا لدى الكلام على

---

(١) و (٢) الموشح « التام » هو الذي يبندي . بقفل ، أما « الأفرع » فهو الذي يبندي . بيت . ويضم الانان عموماً بقفل .  
(٣) يستشهد ابن سناء الملك بالنموذج الذي اقتطفناه من ابن سهل باعتباره مثلاً للموشح « التام » ، الآخذ بالقواعد الأساسية للموشح كنوع شعري .

---

٢١- « المناهل » ( العدد ، ١٩ ، ص : ٤٩ ) .  
٢٢- اشترنا سابقاً إلى أن « الموشح » قد ولد على يد الشعراء « العاصمين » أولاً ، لأغراض فناء . غير أن احد حسن الفريات يناقش هذه الاطروحة في تاريخه للأدب العربي ( ص : ٣١٤ ) . ( تراجع المصادر المشار إليها آنفاً ) .

الأنماط الشعرية المبكرة في المشرق أثناء العصر العباسي، فقد اكتفينا بذكر الملامح الأساسية لهذا الشعر، ولا سيما الملامح تلك التي تبدو قادرة على دعم الأطروحة التي قدمتها الحركة الحديثة في الشعر العربي، وهي المتمثلة بما يلي: إن لكل حقبة ولكل مناخ حياتي شعرها وأنماطها التعبيرية.

إن استحضار هذه الأنماط المختلفة، المعروفة في تاريخ الشعر العربي يساعد بصورة أكثر مباشرة، على فهم الأطوار المتباعدة لتطور البيت العربي، هذا التطور الذي يشكّل بالنسبة لشعراء النهضة، وشعراء التيار الرومانطيسي من بعدهم، إما مصدر الهام شعري وإما تبريراً تقليدياً، لتجديداتهم الفنية.

ومن أجل إكمال هذه اللائحة، سنتطرق هنا إلى «أنواع» النظم المختلفة من وجهة نظر القافية، سواء في إطار «الموشع» الأندلسي أو الفنون الأخرى التي عرفها عرب المشرق. وسنحاول عبر هذه «الأنواع» المختلفة أن نقبض على الملامح البارزة للتطور البنائي للقصيدة العربية، ليس في صيغها القديمة فحسب، وإنما كما استمرت و«انمكست» على عروض النهضة ومرحلة ما قبل الحديثة.

### «المزدوج»:

وهو قصيدة مبنية على أساس «المصّرع»: حيث يرتبط كل شطرين بقافية واحدة، ولكن القافية تنفر بعد كل بيت (أي، بالإصطلاح الغربي، بعد كل ديستيك واحد):

حُبُّكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقَوْتُ  
مَا أَكْثَرَ الْقَوْتُ لِمَنْ يَمُوتُ

إن كان لا يغنيك ما يكفيك  
فكلّ ما في الأرض لا يُغنيك

الفقرُ فيما جاوزَ الكفافا  
من اتقى الله رجاً وخافاً<sup>(١٢)</sup>

وقد عرّف هذا النمط من القصائد المنظومة على واحدة من صيغ بحر الرجز، إنطلاقاً من القرن الثاني للهجرة (القرن الثامن الميلادي). ويُعزى تبنّي النهائي في الشعر إلى اثنين من أعمدة العصر العباسي: بشار بن برد (٩ - ١٦٧ / ٧٨٣) ثم أبي العتاهية (١٣٠ / ٧٥٢ - ٢١١ / ٨٣٣)، الذي استشهدنا أعلاه بنموذج منه.

٢٣- من أرجوزة شهيرة لأبي العتاهية. براجع ديوانه، تحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٩٦٥ (ص: ٤٦٦).

وقد استغل شعراء النهضة، وخصوصاً شعراء ما بين الحربين، نمط «التمزج» ولكن بعد أن شحنوه بموضوعات أخرى، كما يشهد هذا النموذج للشاعر ايليا ابي ماضي:

تعالى إن ربَّ الحبِّ يدعوننا إلى الغابِ  
لكي يمزجنا بالماء والخمسة والكاسِ  
ويغدو النورُ جلبابك في الغابِ وجلبابِي  
فكم نصني إلى الناس ونعصى خالقَ الناسِ  
تعالى قبلها تسكَّت في الروض الشحاريرُ  
ويدوي الحورُ والصفصافُ والزجسُ والآسُ  
تعالى قبلها تظمر أحلامسي الأعاصيرُ  
فنتيقظُ لا فجرَ ولا خرَّ ولا كاس<sup>(٢١)</sup>

### «المُسَطَّر»:

وهو قصيدة تتألف من أبيات ترتبط كل ثلاثة منها بقافية واحدة. وتنبع أهميتها الإستثنائية من طابعها الأحادي البيت، ومن هنا ينبع إسمها بدون شك. إذ إن الشطر يُعتبر هنا وحدة وزن مستقلة مع إنه لا يشكل في الحساب التقليدي إلا «نصف بيت» من الشعر. ولكن هذه الإستقلالية لا تسود إلا على الصعيد الوزني. فوحدة المحتوى تتعدى غالباً حدود الشطر الذي يشكل العنصر البنائي الأساسي لهذه القصيدة.

مع هذا فإن هذه التشكيلة الثلاثية التي لا تؤلف بيتاً ولا شطرين اثنين بالمعنى الكلاسيكي (وإنما بيتاً ونصف البيت) تدلنا على أهمية الشطر الذي يشكل، عما قريب، البنية القاعدية للقصيدة العربية الحديثة. ومع إننا لا نعرف أصول هذا «النوع» الشعري خارج الموشح، فإن شعراء النهضة وخلفاءهم في فترة ما بين الحربين، الذين كانوا ينزعون إلى تخفيف رتبة التكرار «المسطح» للقافية، قد أكثروا من استخدام هذا الفن الثلاثي التشكّل. وهكذا بدأنا نرى إلى البيت الثالث من كل تشكيلة ثلاثية وهو يرتبط بقافية التشكيلة الأولى في القصيدة، كما في النموذج الذي يلي:

أذن الشفاء! فما لَهُ لم يُخَمَدِ  
ودنا الرجاء وما الرجاءُ بِمُعِيدِ  
أَعَدَوْتُ، أم شارفتُ غَايَةَ مقصدي؟

٢٤- «أدبنا وأدباؤنا في المهجر الأميركية» لجورج صيدح (ص: ٢٦٧). والأبيات، كما هو واضح، من بحر المرحز، وبشكل كل بيت منها من شطرين ملتصقين عن طريق «التضمين».

برّد الغليلُ اليومَ وانطفأَ الجوى  
وسلا الفؤادُ فلا لقاءَ ولا نسوى  
وتبدّدَ الشمالانِ | أيّ تبدّدٍ؟<sup>(٢٥)</sup>

ومع هذا فلم يكن الإنتاج الشعري شديد الغزارة في هذا النوع من النظم . فقد أدرك الشعراء الرومانطيقيون وشعراء المهجر محدودية إمكانيات «المزدوج» و«المشطر» ولجأوا إلى فنون أخرى مقطعية أكثر تعقيداً، تشتمل وحدتها البنائية على أربعة أبيات أو أكثر .

وهكذا رأينا إلى «المشطر» الذي كان يقتصر على التشكيلة الثلاثية من الأبيات (المثلث) وهو يفتح على نظم توزيعية وتقسيمية أخرى، كالمربّع والخمسة والمُسَطّ، الخ... .

## «المربّع»

وهو قصيدة تقوم على تشكيل رباعي يمكن أن يتغير فيه نظام القافية :

أ) بأن يرتبط كل أربعة أبيات بقافية واحدة، كما في :

يا نفسِ مآلِكَ والآنينِ

تتألمينِ وتؤلّمينِ

عذبتِ قلبي بالجنينِ

وكنتمه ما تقصدينِ<sup>(٢٦)</sup>

ب) : بأن ترتبط الأبيات الأربعة بقوافٍ متقاطعة :

يا نفسِ لو كنتِ ترينِ الشؤونَ

كما يراها سائرُ الناسِ

لما رماني بعضهم بالجنونِ

ولم أجِدْ في الناسِ منِ باسٍ<sup>(٢٧)</sup>

٢٥- أبيات لعباس محمود العقاد، وردت في «موسيقى الشعر» (ص: ٢٨١) .

٢٦- أبيات لنسب عريضة (١٨٨٧ - ١٨٤٦)، من مجزوء الكامل، وردت في «ادبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية» (ص: ٢٧٥) .

٢٧- أبيات لابلايا ابي ماضي، مجموعة «الحفائل» (ص: ٤٠) (من البحر السريع) .

ج: بأن تتكرر قافية البيت الرابع في نهاية كل تشكيلة رباعية، في حين ترتبط الأبيات الثلاثة الباقية منها بقافية واحدة تتغير من تشكيلة لأخرى، كما في هذه الأبيات

لرشيد ايوب:  
يا ساهراً دمعاً في العين لا يجمد  
وناراً شواقيه في القلب لا تحمد  
انظر الى القبة الزرقاء ثم أرقد  
واشبع النفس رؤى سامن درارها  
يا نفس قد قلّ عندي زيت مصباحي  
قومي اشري من كميت الراح وارتاحي  
دنيا نساوى بها النشوان والصاحي  
لا خير في عيشها لولا أمانها<sup>(٢٨)</sup>

### «المُخَمَّس» :

وهو قصيدة تتألف من عدد محدد من التشكيلات الخماسية المتمكة بنظام تقفية مغلق يتوجب احترامه في جميع التشكيلات أو المقاطع . والشكل الأكثر بساطة للمخمس هو المتمثل بقصيدة يرتبط كل خمسة أبيات منها بقافية واحدة، أو أنها ترتبط بالتشكيلات الباقية عبر قافية تتكرر في كل بيت خامس . لكن يظل من الممكن اللجوء ، بالطبع، إلى أساليب الشطر والمربع ، شرط أن يتم الحفاظ على نسق تكررهما في المقاطع كلها، وإلا فإننا سنكون بازاء « نوع » آخر هو المسطر الذي سنعرضه بدوره .

### «البند» :

لا يشير أغلب فقهاء اللغة العربية، حتى الحديثون من بينهم، إلى هذا النمط من النظم، الذي ولد في العراق . وهذا ما يدفع إلى الظن أنه لم يتم إكتشافه إلا مؤخراً، أو أنه لم يكن على جانب من الأهمية بحيث يجذب إليه أنظار الدارسين<sup>(٢٩)</sup> . غير أن نازك الملائكة تتوقف عنده، طويلاً نوعاً ما، في كتابها حول «قضايا الشعر المعاصر» . وهي ترى فيه النوع الأكثر قرباً إلى البيت الحر<sup>(٣٠)</sup>، باعتبار أنه متعدد القوافي، ووحيد الشطر («مُسَطَّر») وفي النهاية يقدم على أساس عدم الانتظام في طول الأبيات .

٢٨- من ديوانه : « هي الدنيا » (ص: ٥٦-٥٧) (البحر هو «البيط»).

٢٩- من هنا يبدو الاستحال ضميماً في أن يكون هذا النوع من النظم قد مارس تأثيراً على الشعر الحديث .

٣٠- «قضايا الشعر المعاصر» (ص: ١٦٩).

ويمكن أن نشير إلى ميزتين آخرين للبند:  
١- إنه يتبع إيقاعاً مركباً يتألف من تواتر وزنين اثنين هما «الهمز» و «الرمّل» .  
٢- تم كتابته، كالنثر، في سطور متواصلة تُوضّح نهاية البيت فيها بفاصلة ( )، ونهاية المقطع بنقطة .

وتدفع هذه الناحية «الخطية» إلى الاعتقاد بأنّ فقهاء اللغة ومؤلفيه أنفسهم لم يكونوا يعتبرونه من النظم الشعري، وإنما نوعاً من النثر الموقع والمقفى («السجع»).

### «المُسَمَّط» والقصيدة المقطعية الرومانطيقية<sup>(٣١)</sup> :

وهو عبارة عن إجماع عدد من الصيغ السابقة، أو جميعها، داخل نظام محدد. ومع أنه يشتمل على وفرة من الخيارات في توزيع القوافي (بسيطة أو متقاطعة أو متواترة أو مزدوجة)، فإنه لا يتجاوز النظام المقطعي، والبناء التناظري القائم على توزيع متعادل منتظم ليلج الاستعمال الحر للقافية كما في البيت الحر.

بدئيّ أن «الموشح» يشكل الصيغة الأولى لهذا النمط المعقد، ذلك أن الموشح يمثل، في الحقيقة، مُسَمَّطاً ترتبط «أقفاله» بقافية واحدة. لكن إذا كان تكرار القافية ذاتها في هذه الاقفال واجباً، فإن المسطّ - الذي لا يعرف هذه القسمة إلى «أقفال» وإلى «أبيات» - يمنح للشاعر حرية أن يكرر - أو أن لا يكرر - واحدة أو أكثر من قوافي «أجزاء» قصيدته، شرط أن تنسجم هذه «الأجزاء» ضمن تقاسيم منتظمة (من حيث عدد الأبيات والوزن والطول)<sup>(٣٢)</sup>.

ومع أن بعضاً من شعراء النهضة قد جربوا هذا «النوع» فإن إزدهاره الحقيقي إنما يعود إلى شعراء «المهجر» الذين ساعدتهم معرفتهم بأشكال النظم الغربي<sup>(٣٣)</sup> في تسميته وضمان نجاحه الشعبي الذي فرضه، بصورة نهائية، على الأجيال الشعرية القادمة في جميع الأقطار العربية.

على الرغم من الثراء الذي يميز المسطّ عن القصيدة العربية الكلاسيكية، فإنه يظل حبيس نظامها المعهود، أي أن تطوره كنوع شعري لا يشكل إلا تغييراً كمياً. حتى

٣١- النسبة مشتقة من «المسطّ» وهو نسج على الجواهر أو الأحجار الكريمة، ومطرر بخيوط دهنه

٣٢- وضع بعض الشعراء قصائد بنمتج كل «مقطع» منها بنظامه الخاص في القسم وفي التقفية.

٣٣- انتشر شعراء المهجر، وكانوا سوريين ولبنانيين في غالبيتهم العظمى، في الولايات المتحدة وبلدان اميركا الجنوبية، خصوصاً البرازيل والارجنتين. غير أن الفضل في نجاح هذا النوع «المقطعي» إنما يعود إلى شعراء مهاجر الولايات المتحدة الاميركية.



يمكن القول إن أشكاله الأكثر تطوراً لا تمثل إلا تراكماً للتحويلات الكمية، التي قدم عرضنا هذا مراحلها المختلفة، والتي شهدتها القصيدة العربية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. ومن وجهة النظر الشكلية، مثلت هذه التحويلات عتبة التحول النوعي الذي ستهض به حركة الحدائق، ذاهبة إلى حدود تدمير نظام القصيدة ونسقها الراسخين.

ومن أجل الإحاطة بالأهمية الإنتقالية لهذه النماذج التي خلفها لنا شعراء المهجر وأتباعهم، ربما توجب ألا نلتفت إلى بنية القصيدة التي قاموا بنحتها - وهي بنية قائمة، شأن الزخرفة العربية الشهيرة، على إنتظام التكرار والتتابع - بقدر ما نلتفت إلى الأسس البنائية والداخلية للمقطع الشعري ذاته، وهو ما جعل بعض قصائدهم تتميز بمرونة في الحركة الإيقاعية وتوزيع القافية، يمكن أن نتعرف عليها في هذا النموذج لرشيد ابوب، المجرد من صورته التدوينية التناظرية:

لَكَ يَا نَفْسُ حَيَاةٌ  
بعد ما أَلْقَى الْعَصَا  
فَالْأَمَانِي جَائِعَاتٌ  
عَلَيْهَا بِالْحَصَى  
كِي تَنَامَ

هِيَ تَذَكَرَاتُ شَاعِرٍ  
عَاشَ فِي الدُّنْيَا شَرِيدٌ  
وَمَضَى فِي الْأَمْرِ حَائِزٌ  
يَقْصِدُ الضُّوءَ الْبَعِيدَ  
فِي الظَّلَامِ<sup>(٢١)</sup>

أو هذا النموذج لنسب عريضة<sup>(٢٢)</sup>:

كُفُونُهُ  
وَادْفُونُهُ

٣٤- من ديوانه: «هي الدنيا» (ص: ١٩). وشأن قصائد هذا النمط، المدعوة بـ«الرومانطيقية»، تتمتع هذه القصيدة بصورة هندسية قائمة العناية. وهذا ما نلاحظه أيضاً في النموذج اللاحق لنسب عريضة.

٣٥- نسب عريضة، سلسلة «المناهل...» (العدد ٣٠، ص: ١١، ١٠). كما وردت في انطولوجيا مصطفى بدوي: «مختارات من الشعر العربي الحديث» (ص: ١١٢، ١١١)، وننسك هنا بصيغة القصيدة الواردة في هذه المختارات.

وَأَسْكِنُوهُ  
هَوَّةَ اللَّحْدِ العميقِ  
واذهبوا لا تندبوه  
فهو شعبٌ  
ميتٌ ليس يفنى  
هَتَكَ عَرْضِ  
نَهَبُ أَرْضِ  
شَنَقُ بَعْضِ  
لم تحرك غَضَبَهُ  
فلماذا نذرُ الدَّمعِ جُرْأَفًا  
ليس تحيا الخطبة .

إن المثاليين السابقين يقدمان لنا، على الصعيد الإيقاعي، منظوراً جديداً فائق الأهمية. ومع أنها مؤسان، كلاهما، على بحر «الرَّمَل»، فإنه حرية استخدام الإيقاع لدى الشاعرين تُبعدانه، إلى حد كبير، عن الأشكال والقواعد المعروفة لهذا الوزن.

ولا تقوم إصالة هذا الاستخدام على التجاوزات «غير الجائزة»<sup>(٣٦)</sup> لقواعد العروض القديمة - وهذا ما يشكل بذاته ملمحاً شديداً الأهمية - وإنما في ظهور البيت الشعري المختزل الطول إلى مجرد<sup>(٣٧)</sup> تفعيلة واحدة. («نَهَبُ عَرْضِ» أو «كي تنام»)، وهذا ما يمكن اعتباره فاتحة لمبدأ اعتماد التفعيلة كأساس للبنية الإيقاعية في القصيدة الحديثة.

وما يدعم هذا المبدأ الجديد هو، أولاً، إشتغال القصيدة ذاتها (وخصوصاً الثانية) على أكثر من بيت يتشكل من تفعيلة واحدة، وثانياً، كون الشاعر قد وهب لنفسه الحق في أن يختار، لأبياته القصيرة، كلا الشكلين المختلفين من التفعيلة اللذين يتكوّن منها بحر «الرَّمَل». وهكذا نجد «كي تنام» («فاعِلان») في القصيدة الأولى، و«نهب الأرض» («فاعِلان») في القصيدة الثانية.

وفي الأبيات الأخرى، الطويلة نسبياً، نواجه بظاهرة أخرى، إذ بينما تتألف بعض

٣٦- وتتمثل هذه التجاوزات بالتعديل «الحر» للتفعيلتين: «فاعِلان» و«فاعِلان».

٣٧- تجدر الإشارة إلى أن هذا الاستعمال ليس جديداً تماماً، وإنه يمكن العثور عليه، تحت مظاهر أخرى، في بعض الموشحات، باعتباره تعديلاً أقصى للمنهوك.

هذه الأبيات من «فاعلاتن» مكررة مرتين (كما في «هي تذكارات شاعره»)، فإن بعضها الآخر يفتزل إلى «فاعلاتن فاعلن» (كما في «لم تحرك غضبه»)، وهذا ما لا يجوز إلا في شروط محددة تكون فيها القصيدة مؤلفة من أبيات تنقسم إلى صدر وعجز ونظم عروضاً وضرباً<sup>(٣٨)</sup>، الخ...

وإذا ما تذكرنا، في النهاية، أن الشاعر قد لجأ، في القصيدة الواحدة، إلى بنية مركبة من أوزان شديدة التباعد<sup>(٣٩)</sup>، لوجدنا ما يسوغ التفكير بأن الشاعر ما قبل الحديث كان يجهد للبقاء داخل الغلام الكمي القياس ذاته، محاولاً أن يستكشف، من داخله، جميع الإمكانيات التي توفرها له العروض القديمة، عن طريق سلسلة من الخروجات على القياس الوزني التقليدي.

وإذا ما نظرنا إلى المقطوعتين الواردتين أعلاه باعتبارهما قصيدتين مكتملتين، سوف نجد، من حيث القافية، صورة كاملة للعديد من التوليفات المختلفة للقوافي المختلطة، من المزوجة إلى المتقاطعة إلى المتواترة. بل سنعثر (لا سيما في القصيدة الثانية) على توليفات تتجاوز هذا التصنيف المطروح، لتنتفع، في النهاية على منظور القافية الحرة<sup>(٤٠)</sup>.

وإذن، فإن الشعر العربي قد شهد، مع الموشح، تطوراً هاماً في الشكل الشعري، غير أن هذا التطور قد تعرض للانقطاع، للأسف، وذلك منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادي (القرن الثامن للهجرة)، بفعل ما يدعى بعصور الإنحطاط التي استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر.

غير أن هذه الحقبة المتميزة برقدة طويلة للحياة الإبداعية تقدم لنا، مع ذلك، كمية هائلة من الإنتاج الشعري المقلد، أو العقيم غالباً<sup>(٤١)</sup>. وقد شهد الطور الأخير من هذه الحقبة غياباً شبه تام للإنتاج الشعري، فيما عدا الشعر العامي الذي كان شديد التهافت.

٣٨- يحاول بعض المشيعين التقليدي الأدبي أن يكتبوا البيت ضمن تقسيماته المذكورة (راجع الملائكة، في كتابها المشهد به سابقاً، ص: ١٣٧). وبالإضافة إلى أن هذه العملية غير ممكنة في إطار هذه الناذج، فإن كون القافية تشكل نمنا حدوداً مميزة بين الأبيات، يجعل الصورة الطباقية التي وضعها الشاعر متطابقة مع بنيتها الإيقاعية.

٣٩- سبت الإشارة إلى أن هذه الاستعمالات الجديدة كانت معروفة من قبل في الموشح.

٤٠- نستخدم هنا تعبير «القافية الحرة» بالمعنى الحديث، وكان هذا التعبير مرادفاً، في الأصل، لتعبير «القافية المختلطة».

٤١- نراجع من بين مصادر أخرى: «شارل بيلا»، «اللغة والأدب العربيان» (ص: ١٦٨) و«جرمي زيدان»، «تاريخ الأدب العربي» (ج ٣، ص: ١٣) و«عبد الجليل»، «تاريخ الأدب العربي» (ص: ٢٥٥).

حتى اضطلمت الأجيال الأولى من عصر النهضة (انطلاقاً من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر) بمهمة إحياء النشاط الشعري<sup>(١٢٢)</sup>. فتراهم وقد اندفعوا إلى إنعاش ذلك الجسد المتهالك لتراث بقي راسخاً في نفوس العرب، يشكل قبلة لهما، طوال ذلك الليل الطويل المترع، بالحنين. وهكذا شهدنا إستعادة للأشكال القديمة على يد شعراء نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكان ينبغي إنتظار فترة ما بعد الحربين، لكي نشهد تقدماً حقيقياً في تجديد هذه الأشكال الشعرية.

حاولنا، خلال هذا العرض، أن نوضح الملامح الأساسية لهذا التقدم، الذي تحقق، كما أسلفنا، على يد شعراء المهاجر الأميركية<sup>(١٢٣)</sup> على وجه الخصوص. غير أن هذا التقدم الذي وصفناه بأنه تقدم «كمي» إنما يقوم، بالطبع، على مستوى النظم. إذ ليس بإمكاننا في الإطار العام لتجدد الأشكال وأنماط التعبير الشعري إلا أن نشير إلى بداية (مجرد بداية) بروز هذه الظاهرة التي تشكل قفزة ثورية، إلى حد ما، وبالتالي نوعية في الشكل الشعري العربي، ألا وهي ظاهرة الشعر المنثور، أو النثر الشعري<sup>(١٢٤)</sup>.

لندعُ، للحظة الحالية، التمييز الذي يمكن إعماله بين هذين التعبيرين اللذين يمكن أن يحددا نوعين مختلفين من الكتابة الأدبية، لكي نحدد موقع وحضور هذا النمط التعبيري الشعري في تطور المفاهيم الشعرية.

في الحقيقة، إننا نشهد للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي تعديلاً أساسياً لمفهوم الشعر، يتحقق بفضل المواهب الإستثنائية لأمين الريحاني<sup>(١٢٥)</sup> ومي زيادة<sup>(١٢٦)</sup>؛ وجبران خليل جبران<sup>(١٢٧)</sup>، على نحو أكثر خصوصية.

٤٢- براج: «شارل بيلا» (ص: ١٩)، وزيدان (ج ٤، ص: ٥٦٨)، وج. قيت: «مدخل إلى الادب العربي» (ص: ٢٧١).

٤٣- يجب ألا ننسى، في هذا المضمار، أهمية الشاعر المصري الشهير، أحمد شوقي الذي كان ملقياً بـ «أمير الشعراء»، هذه الأهمية التي تتجلى في تنوع وجدة الأشكال التي جربها في مسرحياته كـ «مجنون ليلى» و «كليوباترة». (راجع بخصوص شعراء المهجر كتاب جورج صيدح: «ادبنا وادباؤنا في المهجر الأميركية» والفصل المخصص لهم في مدخل «قيت» إلى الادب العربي) - (ص: ٢٨).

٤٤- براج، هذا الخصوص، انيس المقدسي: «الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث» (ص: ٤١٢)، حيث يميز المؤلف بين هذين النوعين الأدبيين.

٤٥- كاتب وشاعر لبناني (١٨٧٠-١٩٤٠) (انظر فهرس المراجع، وكذلك: «قيت»، ص: ٢٨٦).

٤٦- كاتبة وشاعرة فلسطينية - لبنانية الأصل (١٨٩٥-١٩٤١). (انظر فهرس المراجع، وكذلك: «قيت» ص: ٢٨٦-٢٨٧).

٤٧- براج: «مدخل المؤلف الحالي».

فتحت عنوان «خواطر» شرع كل من أمين الريحاني ومي زيادة بنشر نصوص نثرية قصيرة، طافحة بالنثر الغنائي، ومتمتعة بانسجام إيقاعي داخلي<sup>(١٨)</sup>، ومشحونة بحساسية ونزعة تصويرية شعرية تامة الجدة في النثر العربي، مما يدفع المتأمل في هذه الظاهرة إلى التفكير بتأثير الأدبين الفرنسي والانكليزي، بكافة أنواعها الأدبية المشابهة: «كالنثر الموقع» أو الإيقاعي، و«البيت المنشور» و«النثر الشعري» و«قصيدة النثر».

أكد جبران خليل جبران نفسه رائداً حقيقياً لمدرسة الشعر المنشور هذه، حين قام بفتح هذا النمط التعبيري على أبعاد جديدة، فشحنه بمحتوى أكثر سعة وثراء وتنوعاً، حتى غدا يتجاوز الانطباعات العاطفية والإنشغالات الغنائية - الذاتية، ليلبغ موضوعات من طبيعة إجتماعية وفلسفية، مدخلاً عليه، في ذلك كله، بنى أدبية أكثر إنساعاً وتعقداً: كالقصة والحكاية والرواية.

مع هذا فإن القيمة الشعرية لهذه الكتابات لا يمكن لها أن تعوض عن غياب بنية القصيدة التي كانت تتعرض غالباً للإهيار والتخلع، عبر ما بدأ يتسرب إليها من كلام وجعل سردياً وحيل أسلوبية وبناءات «نثرية» صرف. لكن، على الرغم من وحدة المناخ والفكر التي بدا أنها تميز هذا النوع من الإنتاج الأدبي، فإن الوحدة البنائية لم تكن مضمونة تماماً. كما أن تقديمها على الصفحة («إخراجها») لم يكن إلا ليزيد في صعوبة تصنيفها بين الأنواع الأدبية المعروفة. فتارة، تم كتابتها على شاكلة النثر العادي، أي بصورة ملتزمة ومتصلة، وتارة على هيئة أبيات منفصلة مجردة من القافية ومن الإيقاع الخارجي، وتحمل قسماً من السطر أو سطرًا كاملاً أو عدة أسطر. وهذا كله يعكس، بالطبع، التأثيرات المتنوعة والمتغايرة التي كانت تمارسها (خصوصاً على جبران) مختلف أنماط النثر الشعري التي نَجدها لدى الكتاب والشعراء الرومانطيين في أوروبا وفي أمريكا، وهذا ما يبدو واضحاً في المقطع التالي لجبران:

« اسكتْ يا قلبي فالفضاء لا يسمعك .  
اسكتْ فالأثيرُ المثلَّقلُ بالنواحِ والعويلُ لن يحملَ أغانيكَ وأناشيدَكَ .  
اسكتْ فأشباح الليل لا تحفلُ بهمسِ أسراركَ، ومواكبُ الظلام لا تقفُ أمامِ أحلامِكَ .

١٨- نعتقد أن المسألة تتعلق هنا بتوازن مقطعي داخل الجمل (دون أن يتم الأخذ بالمقاطع الطويلة والقصيرة بنظر الاعتبار)، حيث تكون كل جملة مؤلفة من مقاطع صوتية متساوية تقريباً، ومنفصلة عن بعضها بوقفات أو مواقع قطع واضحة أحياناً، وبشدة، من خلال التركيب. ولكن الحركة «اللقائية» التي تدور كما لو كانت تشكل واحداً من العناصر المحددة لهذه البنية الإيقاعية تنصف بأنها أكثر تنوعاً وانقلاباً. أن يمكن قبض عليها بسهولة. كما أن دور «النثر» يبدو أقل وضوحاً في هذه الكتابات.

اسكت يا قلبي، اسكت حتى الصباح، فمن يترقب الصباح صابراً يلاق الصباح  
قويًا. ومن يهون النور فالنور بهواه.

.....  
(١٦).....

وفي الواقع، على الرغم من توفر بعض الإنتظام الحر للإيقاع الداخلي، المتزوج تارة،  
ولطاف بالحيوية الديناميكية تارة أخرى، وكذلك على الرغم من الكثافة المجازية  
والتقنيات الأسلوبية الأخرى التي تذكّر بالمنح الغنائي والخطابي في الوقت ذاته لمؤلف  
نيتشه الشهير: «هكذا تكلم زرادشت»، فإن غياب الإيقاع الخارجي المنتظم كان كافياً  
لأن يحرم هذه الكتابات الأدبية من «حق الإقامة» في مدينة الشعر. ولكن الطبيعة  
الإستثنائية لهذه الكتابات، وفردة عناصرها المكونة، التي كانت ترفعها عن النثر  
العادي، مكنها، في النهاية، من أن تحوز «مواطنة شرفية» (أو تقديرية) في مدينة  
الشعر، من خلال تسمية «الشعر المنشور».

إذ إن الفصل المطلق بين الشعر والنثر بقي مكرساً طوال تاريخ النقد الأدبي العربي.  
وإذا كان بمقدورنا أن نلتقي، عبر الأجيال المتلاحقة من المؤرخين والنقاد الأوروبيين،  
ببعض الذهنات المستقلة أو الجريئة التي كانت إصالتها تسمح لها بأن تلاحظ في بعض  
أنواع النثر<sup>(٥٠)</sup> (كنثر القرآن) بعض «العناصر الشعرية»، فهذا لا يمنع أن التحديد العام  
للشعر ظل مرتبطاً بالنظم على نحو حصري، أي بما دعاه العرب بـ «الكلام الموزون  
المقفى».

وعلى ضوء هذه النزعة «الحصرية» أو التحديدية، يمكن لنا أن نقيس أهمية هذا  
الإدخال لمفردة «الشعرية» في تسمية بعض الكتابات غير المنظومة، إدخالاً يوضح هذا  
الإقتران الجديد، والفريد من نوعه في تاريخ الأدب العربي، بين النثر والشعر. وهذا ما  
سيقود بالضرورة إلى الإقرار بوجود عناصر «قَبْلِيَّة»، (أي سابقة لمعيار الإيقاع  
الخارجي والقافية) وأكثر أساسية في تحديد «العمل» الشعري<sup>(٥١)</sup>.

٤٩- جبران خليل جبران، «مجموعة الأعمال الكاملة» (ص: ٣٨٩).

٥٠- يستحضر عز الدين بعض الآراء القديمة التي تداولت هذه المشكلة، في مؤلفه: «الأسس الجاهلية للنقد العربي»  
(ص: ٣٢٢).

٥١- واضح أن هذا العرض لا يتم بالإيقاع بالمعنى الموسيقي للكلمة، وإنما فقط بإيقاع النظم. وبذا فليس من واجنا  
أن نعالج هنا البنية الإيقاعية للنثر الأدبي والشعري الذي يتعدى كثيراً عن النثر العلمي والإستخدامي، ليلج  
درجة إكتال نفسي، مرتفعة، غالباً، تضعه على مقربة من النظم.

وقد شكل هذا الإقرار « حصان طروادة » الذي بفضلهِ سيتوصل الشعراء المحدثون فجاً بعد إلى « اجتياح » القلعة الحصينة للقصيدة العربية التقليدية، ومن ثم إلى تدميرها .

وهكذا، فإذا كان الشعراء المجددون في العصر العباسي وشعراء الموشح، ثم شعراء المهجر من بعدهم، قد ساهموا - من داخل النظام العروضي نفسه - في هز « النموذج الأصلي أو القياسي » للقصيدة العربية، فإن « شعراء النثر » قد خرجوا كلياً من هذا النظام، ساجدين معهم الشعر خارج القوالب المقدسة للنظم الكلاسيكي . وبتعبير آخر، إذا كان الأوائل قد عملوا على تعديل صورة القصيدة، فإن « شعراء النثر » قد ساهموا في تحويل كامل المفهوم الشكلي والجمالي للشعر . وهم إذ فعلوا ذلك، فقد جعلوا الساحة مُهَيَّأة لهجوم الحركة الحديثة، التي ستقدم نفسها تحت لافتة الثورة « الشاملة » .





## البنى الوزنية الحديثة - ملامح التحويل الإيقاعي

فيم تقوم، إذَنْ، الثورة «الوزنية» التي ابتدر إليها الرواد العراقيون الثلاثة: الملائكة، والسياب والبياتي؟

ينبغي التأكيد، بادىء ذي بدء، على أن الإنتاج «الثوري» لهؤلاء الشعراء الثلاثة قد اجتاز مرحلة تجريبية أولية تأكدت لهم خلالها المبادئ القاعدية لتحويل الشكل الشعري، الذي سيبلغ مداه وأبعاده الواسعة فيما بعد على يد حركة «شعر». وقد توافقت ولادة «شعر» مع نضج أهم الشعراء الثلاثة: بدر شاكر السياب على صعيد التجربة الإيقاعية في الأقل.

ومن ثم، فإننا سوف نقصر بحثنا هنا على الملامح الأساسية والأولية لشكل البيت الحر من وجهة النظر الوزنية (بما في ذلك القافية بالتأكيد)، وفي ضوء تطور النظم العربي الذي عرضنا أطواره المتتابة في صفحاتنا السابقة.

### ١- التشكل الخارجي: من البيت إلى الشطر

ما من شك في أن السمة الأكثر وضوحاً ومباشرة في التجديد الشكلي الذي شرعت به حركة الشعر الحديث تتمثل في هيئة القصيدة وبنيتها الخارجية.

وقد رأينا أن القصيدة الكلاسيكية تتكون من عدد محدد من الأبيات، وأدْن من التقاسيم المنتظمة، حيث ينقسم البيت نفسه إلى «صدر» و«عجز»، متعادلين في الطول والتفاعيل، غير أن الثاني منها («العجز») يتميز بالقافية. كما نتذكر، من ناحية أخرى، بعض المحاولات النازعة إلى الإقتراب من البيت الوحيد البنية أو الشطر («المشطر»). لكن فيما عدا البند الذي بقي، ولا يزال، مجهولاً حتى في بعض الحلقات المتخصصة، مما يجعل تأثيره في الشعر الحديث أمراً مستبعداً، فإن صيغ النظم الفردية العدد (وخصوصاً ذات التشكيلات الثلاثة) ظلت لدى الشعراء الرومانطيين أبعد من أن تقارب مبدأ البيت الحر، بفعل تقسيمها المنتظم.

وفي الحقيقة، على الرغم من أن إستبدال البيت التقليدي (المنقسم إلى صدر وعجز)

بالبیت الوحيد البنية لم یمكن من تحقیق الوحدة العضوية للقصيدة، فإن التخلي عن هذا البیت (في صیفته التقليدية) إنما یعرب عن إرادة الإبتعاد عن الإنتظام الهندسي لهذه الزخرفة الشعرية. إذ إن الإغیاز إلى البیت الوحيد البنية یعني إرادة الحصول على حرية إیقاعية، وكذلك - وهذا هو الأهم - على حرية في البناء الشعري .

لقد كانت أبيات القصيدة الكلاسیكية تقدم نفسها بأشكال منتظمة، مدعوة إلى الترافف، داخل مسلة قائمة على عمودین اثنين<sup>(١)</sup>. ومن أجل أن تتمثل، مرة أخرى، هذه البنية الخارجیة للقصيدة الكلاسیكية نورد هذا النموذج لبدوي الجبل:

وهدد همومك عندي	على حیائي وصدي
حور النعم غننت	نعمی هواي ووجدی
هل عندمن رحيقي	وهل لدين شهدي
تأنق الله دهرأ	يعبد في ويدي
حتى جلافي شمرا	يا حرة الشعر بعدي
خياله السطح ندى	تاجي ونتم عقدي
وقلبه كان كاسي	وجفته كان مهدي
والأنجم الزهر حولي	دسى للهوي وعدي
كل المحيّن ملكي	وأنت وحدك ندي
وكبرياء جمالي	تريد منك التحدي <sup>(٢)</sup>

مؤكد أننا إذا لم نأخذ إلا بالشكل الخارجی للبناء البسيط لهذه القصيدة، فإننا لن نفع فيه على صورة «الزخرفة» الشهيرة. لكننا في الواقع نواجه الأشكال العروضية التزيينية التي تدفع إلى التفكير بالألعاب التنميقية والمنسقة للزخرفة العربية، في نظم «المحدثين» الأندلسيين والعباسيين، وشعراء النصف الأول من القرن العشرين. وقد التقينا بنماذج تقدم شهادة صارخة على هذه النزعة في غبار بحثنا عن تعدد القافية (في «الموشح» و«المسطح») فيما تقدم من صفحات. ولعله من الممتع أن ننأمل مجدداً هذا المقطع من قصيدة لنسب عريضة<sup>(٣)</sup> في إخراجها الطباعي الأصلي، الذي تمكن مقارنته بالنموذج الكلاسیكي السابق لبدوي الجبل:

١- يمكن، بالطبع، أن ينتهي كل من الشطرين بالقافية في مثل هذه الحال نجد: أنفنا أمام بيت «فصع».

٢- من قصيدة: «شقاء»، لبدوي الجبل.

٣- سبق أن استشهدنا بها في موضع سابق من هذا الكتاب.

وَأَسْكَنُوهُ

وَادْفَنُوهُ

كَفَنُوهُ

هَوَاةُ اللَّحْدِ الْعَمِيقِ

وَاذْهَبُوا لَا تَنْدَبُوهُ

فَهُوَ شَعْبٌ

مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقُ

شَقِيقٌ بَعْضُ

نَهَبِ أَرْضِ

هَتَكَ عَرَضِ

لَمْ تَحْرُكْ غَضَبَهُ

فَلَمَّاذَا نَذَرَ الدَّمْعَ جَزَافًا

لَيْسَ تَحْيَا الْحَطَبَةَ

أَوْ حَتَّى هَذِهِ الْقَصِيدَةُ لَجِيرَانِ:

هَوَاكَ

اَكْتَمُ

بِاللَّهِ يَا قَلْبِي <sup>(١)</sup>

تَغْنَمُ

عَمَّنْ يِرَاكَ -

وَإِخْفِ الَّذِي تَشْكُو

مَنْ بَاحَ بِالْأَسْرَارِ

يُشَابُهُ الْأَحَقُّ

فَالصَّمْتُ وَالْكَتْمَانُ

أُخْرَى بِمَنْ يَعْشَقُ

جَوَاكَ

اسْتَرْ

بِاللَّهِ يَا قَلْبِي

فَاعْلَمْ

إِلَّا دَوَاكَ -

فَمَا الَّذِي يَصْنَعُ

الْحُبُّ فِي الْأَرْوَاحِ

كَخَمْرَةٍ فِي الْكَأْسِ

مَا بَانَ مِنْهَا مَاءٌ

وَمَا خَفِيَ أَنْفَاسُ

عَنَّاكَ

أَجَبَسُ

بِاللَّهِ يَا قَلْبِي

تَسْلَمُ

إِنْ ضَجَّتِ الْأَنْجَارُ أَوْ هَدَّتِ الْآفَاقُ -

هكذا، حتى جاء البيت الحر ليكسر هذا النسق النظامي، البسيط في القصيدة الكلاسيكية، والمعقد في الإنتاج الرومانطقي. وفي نهاية الأمر، فإن القصيدة الجديدة القائمة على البيت الحر لا تختلف، في تشكيلها وإخراجها الطباعي، عن «زميلتها» الفرنسية أو الإنكليزية، وهذا ما نراه واضحاً في هذه الأبيات المأخوذة من إحدى

١- قصيدة «بِاللَّهِ يَا قَلْبِي» من «مجموعة الأصهار الكاملة»، (ص: ٥٩٢).

قصائد نازك الملائكة المبكرة في هذا الشكل:

« أين أمشي، ملئت الدروب  
وسمت المروج  
والعدو الخفي اللجوج  
لم يزل يقتني خطّواقي، فأين الهروب؟  
المرات والطرق الذاهبات  
بالأغاني إلى كل أفق غريب  
ودروب الحياة  
والدهاليز في ظلّات الدجى الحالكات  
وزوايا النهار الجديد  
جبتُها كلّها، وعدوي الخفيّ العنيد  
صامد كجبال الجليد  
في الشمال البعيد»<sup>(٥)</sup>

وإذن فإن جدة هذا النوع من النظم الشعري، تتمثل بتبني «السطر» (الذي سيصبح هو البيت في القصيدة الحرة، ويكتسب تسمية: «البيت الحر»)؛ لم يعد هذا السطر يمثل، كما هي الحال في البيت التقليدي، حجراً موحدّاً يتساوى مع بقية الأحجار في القصيدة، بل غداً وحدة أولى للبناء الشعري الحر. فمع أن هذا البيت ما يزال قائماً على إيقاع معين، فإن للشاعر كامل الحرية في إطالته أو إختصاره، تبعاً لإرادته وذوقه وحاجته، متمتعاً، من ناحية أخرى، بحرية إختيار القافية التي يختتم بها أبياته.

وفيما يتعلق بطول البيت الشعري، فإن بإمكاننا أن نلاحظ تغيّراته العديدة عبر مختلف سطور هذا المقطع. يمكن للمظهر الكتابي أو الطباعي أن يكون خداعاً بلا شك، غير أنه يكفي أن نقوم بتقطيع أبيات نازك الملائكة السبعة الأولى لتنتيقن من ذلك<sup>(٦)</sup>:

٥٥--٥-	٥--٥-	٥--٥-(١
(-)-٥-	-٥-	-٥-

٥- من قصيدة: «الأفعوان»، نظمت عام ١٩٤٧، وظهرت في ديوانها «شظايا ورماد» (ص: ٦٢)، ولي غنارات أبي سعد «الشعر والشعراء في العراق» (ص: ١٩٤).

٦- نورد التقطيع هنا وفقاً للنظامين: العربيّ في الأعلى، والغربيّ في الأسفل، كما سنحضر المقاطع الممتدة بين مئكتين.

٥٥--٥-	٥--٥-	(٢)
(-)٥-	-٥٥	
٥٥--٥-	٥--٥-	(٣)
(-)٥-	-٥٥	
٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	(٤)
(-)٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	
٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	(٥)
(-)٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	
٥٥--٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥-	(٦)
(-)٥- ٥٥--٥- ٥٥--٥-	٥٥--٥- ٥٥--٥-	
٥٥--٥-	٥٥--٥-	(٧)
(-)٥-	-٥٥	

تتبع هذه الأبيات البحر « المتدارك » الذي تشتمل صيغته الثامنة على أربع تفاعيل من « فاعِلُنْ »<sup>(١)</sup> في كل شطر، أي ثماني في كل بيت من الطراز الكلاسيكي . أما هنا فإنا نلاحظ عدد التفاعيل وهو يتغير بين بيت وآخر، حيث نجد ثلاثاً في الأول واثنين في الثاني وثلاثاً في الثالث وخمساً في الرابع وأربعاً في الخامس وأربعاً في السادس واثنين في البيت السابع .

إن تبني الشطر في البيت الحر لا يعني التقيد بعدد التفاعيل الجائز لكل بيت تقليدي (بصدر وعجز) . وإنما يعني هجران مبدأ البيت القائم على الصدر والعجز، والإنحياز نهائياً إلى بيت واحد البنية، ومن هنا ينبع مصطلح « الشطر الواحد » . بتعبير آخر: إنه بيت حر، مع أنه يظل قائماً، مبدئياً، على نظام كمي<sup>(٢)</sup>.

وتفرض هذه الملاحظة نفسها، لا سيما وإن إختلاطات جديدة قد شاعت بهذا الخصوص . هكذا رأينا إلى نازك الملائكة وهي تحتزل « حرية » البيت الجديد إلى مجرد عدم إحترام الطول المنتظم لشطري البيت<sup>(٣)</sup>، محاولة أن تفرض على البيت الحر جملة من القيود المتسكة بالقواعد الوزنية الكلاسيكية التي تنطبق على شطر البيت القديم (وخصوصاً على العجز) .

(١) « فاعِلُنْ » أو اشكاله المرحقة عنه: فَعِلُنْ، أو « فاعِلَانْ »، الخ...  
 (٢) ليست إمكانية المقطع أو الوقف، مرة واحدة أو أكثر، بمسبعدة داخل البيت الحر في الشعر العربي، وهذا ما سنطرق إليه لاحقاً.  
 (٣) « فضاء الشعر المعاصر »، (ص: ١٠٦) .

إنطلاقاً من هذا الخلط، اعتقدت نازك الملائكة أن بإمكانها إدانة البيت الشعري الجديد الذي يتجاوز بطوله ما تدعوه «قانون الأذن العربية»<sup>(٧)</sup> (أو السمع العربي). ونزولاً عند هذا القانون، صادرت الملائكة على أن من غير الممكن أن يلجأ الشاعر إلى تشكيل بيت شعري يتألف من خمس تفاعيل، بما أن أطول شطر شعري عرفي لا يتجاوز الأربع<sup>(٨)</sup>

وإذ التفتت المؤلفة إلى «محدودية» الأفق الذي يتيح مثل هذا القيد للبيت المعاصر، فإنها أقرت بإمكان تشكل البيت من ست تفاعيل أو ثمان<sup>(٩)</sup>، بما أن الأوزان العربية (في أشكالها التامة أو المجزوءة) قد عرفت مثل هذه الأعداد. ولكنها رفضت بالمقابل أن تتجاوز تفاعيل البيت الواحد عدد الثماني، أي ما يمكن أن يتألف منه بيت تقليدي يلتحم شطراه عن طريق ظاهرة «التدوير».

وبالطبع فإن زملاء الشاعرة العراقية لم يتوقفوا عند تحديداتها هذه، وقد قدمت هي نفسها أمثلة على خرق هذه التحديدات، كهذا النموذج لعدوى طوقان:

«صَدَاقَتُنْ / حَمِيمَتُنْ / تُشَدُّنِي / إِلَيْكَ مِنْ / سَيْنٍ»<sup>(١٠)</sup>  
 - - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - -

ويتضمن هذا البيت على أربع «مُتَفَعِّلُنْ» و «فَعُولٌ»<sup>(١١)</sup> واحدة. وأيضاً هذا البيت للسياب:

«... أَنْ يُرْجَعَ بِ/ نَهَا، يَدِّيهِ / هِ، مُقَلَّتِي / هِ، أَيِّمًا / أُنْزِ»<sup>(١٢)</sup>  
 - - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - -

ونجد هنا، أيضاً، أربع «مُسْتَفْعِلُنْ» (أو «مُتَفَعِّلُنْ») و «فَعْلٌ» واحدة.

وأكثر طرافة من ذلك هو أن نجد أبياتاً خاسية التفعيلة في شعر نازك الملائكة نفسها. ففي المقطع ذاته الذي استشهدنا به في الصفحات السابقة، من قصيدتها

٧- المصدر نفسه، «التشكيلات الخاسية والتساعية»، (ص: ١٠١)

٨- نعلم إن كلا من الأوزان الطويلة يتضمن ثماني تفاعيل (صحيحة في كل شطر).

٩- لا تنطبق المؤلفة إلى البيت سبعامي التفعيلة.

١٠- وردت لدى الملائكة (ص: ١٠٢).

١١- يمكن أن نمرّرها على أربع تفاعيل ونصف التفعيلة.

١٢- وردت في كتاب الملائكة (ص: ١٠٣).

«الافعوان» نجد البيت الرابع يتألف من خمس تفاعيل من طراز «فاعلن» ، دون أن يلحق هذا بالبيت أي نشاز، بل على العكس، إن هذا التغير المفاجيء في طول البيت قد وهباً لقصيدتها، وكذلك لقصيدتي طوقان والسياب، حيوية وإيقاعاً مثيراً. وهذا ما يصحح على الأبيات التي تتجاوز الثماني تفاعيل، إذا ما نجح الشاعر في إيرادها ضمن السياق الإيقاعي الصحيح للقصيدة.

وتحتج الملائكة، كذلك، على ظاهرة أخرى مرتبطة بصورة مباشرة بطبيعة البيت المرهي ظاهرة «التدوير»<sup>(١٣)</sup> التي تعني، توزع جملة واحدة على أكثر من بيت، أي على أكثر من سطر واحد إذا إنطلقنا من وجهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية إذا إنطلقنا من وجهة الوزن.

وهكذا فهي تربط بين الملمح التدويني، أو الطباعي، للبيت، وبين تقسيمه الإيقاعي، وتعتبره (أي البيت) بمثابة وحدة تتمتع باستقلالها الخطي والإيقاعي والبنائي، الذي يجد، تنويعه في القافية، شأن البيت (الكلاسيكي) تماماً. وهذا ما يشكل محاولة صريحة لعزل الوحدة التكوينية للقصيدة، وهي البيت، وتقسيم مجموع النص الشعري تبعاً لنظام نكروني آخر قائم على الشطر بدلاً من البيت القديم ذي الشطرين الاثنين.

هكذا نجد أنفسنا إزاء واحد من أهم ملامح هذا التجديد؛ ذلك هو دور «البيت» في تنظيم القصيدة.

والحقيقة فإن تعابير كالتنظيم أو المنظومة أو النظام لم تكن قائمة من قبل في القصيدة الكلاسيكية، وكان القدامى يتحدثون عن «بيت» أو عن مجموعة «أبيات» وحين كانوا يتحدثون عن القصيدة فإنهم كانوا يقصدون من ذلك مجموعة من الأبيات أو الوحدات الشعرية<sup>(١٤)</sup>.

لقد كان البيت (التقليدي)، يمثل مركزاً لكل منظومة فكرية أو جمالية، وهو مركز

١٣- يراجع في مؤلفها المذكور، فصل «أخطاء التدوير». ولم يعد التدوير يعني لدى المؤلفة إحالة للشطر، وإنما للبيت نفسه. وهذا ما يقربه من ظاهرة أخرى هي «التضمين» (يراجع فصلنا من «القافية»). ويلاحظ القارئ، إن الملائكة تناقش نفسها، بجلاء، حين تنفي في مقالة أخرى حل هذه الظاهرة التي تنسجم، في حسانها، مع اللغة وروح العصر الحديث. (في المؤلف الجاهلي: «الشعر في معركة الوجود»، ص: ١٣٢).

١٤- لم يدع فقهاء اللغة العربية عدداً معدداً يمكن بموجبه ان نطلق تسمية «القصيدة» على مجموعة أبيات شعرة. غير إن القصيدة تتجاوز، عموماً، الثمانية أبيات، وهي حين تبلغ المائة البيت، فإن العرب يدهونها: «مطوكة» (تراجع الانسكلوبيديا الاسلامية طبعة ١٩٦٠، ج ١، ص: ٦٨٨، وطبعة ١٩٧٧، ج ٢، ص: ٨٤٣).

مستقل، استقلالاً تاماً تقريباً. وعلاقته مع الأبيات التي نسبته أو تلوته هي، غالباً، علاقة «جوار» أو تنابيح غير عضوي. وقد تكلم الكثيرون على هذه الظاهرة التي تجدد أصولها في طبيعة الذهن «التركيبي» للعرب<sup>١١٠</sup>. ويظل صحيحاً أنّ القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تتشكل من «تجميع» فوضوي للأبيات (والكل يعرف أن البيت «أخذ في الأصل بمعنى المنزل» تجميعاً يوفّر لنا صورة مختبر يشتمل على جملة من الخيام لم يفكر ساكنوها من البدو بأن يخلعوا عليها أية بنية معمارية أو أي نظام مدنيّ.

لنأخذ، كنموذج، قصيدة بدوي الجبل التي أوردنا مقاطع منها، وسوف نجد، أنه على الرغم من وحدة الموضوع الواضحة في القصيدة - وهذا ما لم يكن سائداً في القصائد العربية القديمة - فإن كل بيت شعري يمثل «عالمًا» قائماً بذاته. وهكذا يظل من السهل أن نزل كل بيت من أبيات القصيدة دون أن يفقد شيئاً من دلالاته أو إنسجامه البنائي أو الجمالي والفني.

لكن لو تأملنا النماذج التي بدأت تنزع نحو كيان زخرفي (أو هندسي)، كقصائد جبران خليل جبران<sup>١١١</sup> على سبيل المثال (تراجع ملاحظتنا السابقة عن بنائه الشعري)، فسوف نلاحظ أن البيت يلعب دوراً أكثر أهمية؛ فهو يخرج من «غزله» السابق، ليسهم في بناء «الكل الهندسي» التي تتشكل منها القصيدة، وفي إكمال الفكرة الشعرية التي تنطلق عليها حدود كل كتلة مقطعية على حدة. هكذا يصبح من المستحيل في هذه المقاطع المترابطة أن نزل بيتاً واحداً دون أن نشوه أو نخل بنظام الهيكل المماري (الخارجي) للقصيدة، ودون أن نسيء إلى المعنى الذي يسيطر على حدود كل قسم من أقسام القصيدة.

فما هو، إذن، التغير الذي جاء به البيت الحر لبناء القصيدة، إذا ما أردنا تفحصه في ضوء هذه المعطيات؟

إن قصيدة الملائكة، التي أوردنا مقطعاً منها في الصفحات السابقة، تقف عند مستوى الإنطلاقة الأولى لهذا النتائج التجريبي. ونذكر هنا، مرة ثانية، أن الشاعرة بقيت

١١٥ - يوضح مراد الدين اساعيل في كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي» (ص ٢٨) إن الطغمة «الركبة» للعقل العربي نمر لنا الاهتمام الذي كان العرب يحسونه للبيت، بدلاً من القصيدة. وهو اهتمام يميل إلى تصور البيت كوحدة مستقلة، ومكتبة بذاتها، بقدر ما يبدو ذلك ممكناً. ويطرح ابن خلدون، في مقدمته، تعريفاً نموذجياً للبيت العربي، إذ يرى في البيت الواحد، وجمعه التي نشته، إعادة تامة أنه، بحسبه، أشبه بخطاب مستقل عما سبقه وكذلك ما يليه.

١١٦ - سبق أن نظرنا إلى التعديلات التي جاء بها شعر جبران، ونناح شعراء المهجر بصورة عامة. وكانت هذه التعديلات من المحورية بحيث أيا دفعت إلى وضع صلاحية مبدأ «البيت» موضع الشك.



عند نقطة تقاطع المفهومات التقليدية والطرائق «المحررة» للمغامرة الشعرية الجديدة. لهذا نرى أن البيت الشعري في قصيدة الملائكة لا ينهض غالباً إلا بجانب من «دوره الحديث»، إذ يقتصر هذا الدور على تحقيق وحدة الفكرة والإنطباع التي يثيرها في ذهن القارئ. وبفضل «البيت» عندها محتفظاً بملاحة الميزة واستقلاله الخاص، مندرجاً، في الوقت نفسه، في ترابط العلاقات المنطقية التي تنظم التطور الفكري للقصيدة.

وتبقى هذه الوظيفة «الأفقية» للبيت الجديد سهلة التحقق حتى في البيت التقليدي، داخل إطار عملية تكييف حديثة. وتقر الملائكة نفسها بهذه الإمكانية، وهي تتحدث في كتابها المذكور عما تدعوه بالبناء «المرمي» للقصيدة النبر - كلاسيكية له، محمود طه<sup>١٧</sup>.

في حين أن العناصر الطليعية لحركة الحداثة، التي مثلها أدونيس ويوسف الخال على وجه الخصوص، تبدو وهي تعزو للبيت الشعري مهمة أكثر إندماجاً ببناء القصيدة باعتبارها «عقدة حبة وعصوية» تتقاطع جميع مظاهرها الشكلية والمضمونية، وتتحرك ويكمل بعضها بعضاً على نحو تناغمي ومنسجم.

ويمكن أن نجد أمثلة عديدة على ذلك في إنتاج أدونيس الأخير، غير أن قصائده التي كتبها حتى تاريخ نافت «شعره» تقدم لنا هي الأخرى نماذج كثيرة، نشر منها إلى قصيدته الماتن «البعث والرواد»<sup>١٨</sup> و«نوح الجديد»<sup>١٩</sup>. ونقدم هنا مطلع القصيدة التالية:

رحبا مع عدث، مجاذيفنا  
وعدث من به وتحت المطر  
والوحد. بحا ويموت البشر  
رحبا مع الموح وكان الفضاء  
حلاً من الموني ربطنا به  
أعمارنا وكان بين السماء  
وبينا قاعدة للدعاء:

«يا رب، لم خلصتنا وحدنا  
من بين كل الناس والكائنات؟»

١٧- تراجع كتابها «قصايا الشعر المعاصر»، (ص: ٢١٥).

١٨- «أوراق في الريح» (ص: ٥٧).

١٩- من مجموعة «أخاني مهيار الدمشقي».

وإين تلقينا ؟ أفي أرضك الأخرى،

أفي موطننا الأول

في ورق الموت وريح الحياة !

يا ربّ فينا، في شرايينا

رعب من الشمس يشنا من

النور، يشنا من غدٍ مُقبلٍ

فيه نعيد العمر من أولٍ .

ويكشف هذا النموذج لأدونيس عن مسافة واضحة قطعها الشاعر بالقياس إلى عمله السابق، حيث كان الحضور القوي للقافية يسهم في المحافظة على تميّز البيت . إن النص يقترب هنا، وبفضل شيء من التحرر في إستخدام القافية، من الصورة السائدة في القصيدة ذات الطبيعة « الكتلوية » ليويسف الخال<sup>(٢٠)</sup>، حيث لم يعد البيت الشعري يمثل إسهاماً مستقلاً في الفكرة العامة، أو مشاركة منعزلة في بناء المناخ « الكلي » للقصيدة . وهذا ما يمكن التحقق منه حتى في القصائد التي كانت لاتزال « مرقطة » ببعض القوافي، كقصيدته الشهيرة: « البئر المهجورة »<sup>(٢١)</sup>

« عرفتُ إبراهيمَ، جاريَ العزيز، من زمانٍ .

عرفتهُ بئراً يفيضُ ماؤها

وسائر البشر

تمرّ لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجرٌ .

« لو كان لي أن أنشرَ الجبينَ

في سارية الضياء من جديدٍ ،

يقول إبراهيم في وريقةٍ مخضوبة

بدمه الطليل ، ترى يحولُ

الغديرُ سيره كأنّ تبرعم الفصوصُ

في الخريف أو ينعقد الثمرُ،

ويطلع النباتُ في الحجر؟ »

٢٠- يدخل ضمن هذا التصنيف مجمل قصائد مجموعته الأول « البئر المهجورة » التي تشكل مجموعته اللاحقة

« قصائد الأربعين » تراجعاً ملحوظاً عنها .

٢١- « البئر المهجورة »، (ص: ٣٦) .

وبما أن ظاهرة تفتيت البيت الشعري هذه مرتبطة، بنحو واسع، بـ «تحرير» القافية، فإن عملية النظم تبدو أكثر مرونة في قصائد الشاعر المكتوبة في أبيات مرسلّة (مجردة من لقافية) كما يشهد عليه هذا المقطع:

«وأدرنا وجوهنا: كانت الشمسُ  
غباراً على السنايكِ، والأفقُ  
شراعاً محطّلاً؛ كان تموزُ  
جراحاً على العيون وعيسى  
سورةً في الكتاب.  
واهاً لدينا!

من بخور، من خرة، من رخام  
تحتفي، تحتفي على وهج دنيا  
من نخيل بروقها وهجير  
وحروفٍ مغفورة في السماء»<sup>(٢٢)</sup>

لم يعد البيت الشعري هنا ينهض بدور الترابط التلاحقي أو التواصل الأفقي الذي كان ينهض به البيت في القصيدة الكلاسيكية أو الرومانطيقية، وإنما بدأ ينزع، إلى أن يمثل وحدة بنائية تحتية متغيرة ومتعددة الأشكال، ملتزمة بالمجموع المعاري، أي الوظيفي والتشكيلي، لهذه «المدينة الشعرية الحديثة» التي باتت تمثلها القصيدة الجديدة.

وفي ضوء إنغلال البنى اللغوية القديمة، يمكن القول إن البيت الحديث، إذ تم إختزاله إلى دور «السطر» في النصّ النثري، بات يحمل صورة «صفة بنائية» في «الجملة الكبيرة» للقصيدة الحديثة.

وهذا ما يضعنا، بلا شك، أمام مجموعة من المعطيات التي نحفظها - عبر طبيعتها المتناقضة، ظاهرياً في الأقل - على طرح جملة أسئلة منها:

هل تنبج القصيدة الحديثة إلى أن تشكل «كلاً» متجانساً، ودعماً شعرياً مغلقاً، بالتعارض مع عالم القصيدة الكلاسيكي، المفتوح والقائم على التبعثر؟

وبما أن الميزة الأكثر إلغائاً لنشاط الحركة الحديثة تتمثل بإرادة تفكيك النظام الشعري التقليدي وحله، عبر الدعوة إلى وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت، أفلا تراها ساعية إلى إقامة نظام شعري جديد، وربما قصيدة ثابتة الشكل، أي ما يقرب من نموذج جاهز ومثبت جديد؟

٢٢- من قصيدة «الدعاء»، مجموعة «البئر المهجورة» (ص: ٦٥).

هل توفر لنا هذه الحركة، بالنتيجة، صورة «ثورة» أحادية المنحى في تصورهما الشعري، أم أنها تنطوي، على العكس، على نزعات متعددة تشمل مختلف التيارات الشعرية في الغرب، تلك التيارات التي تندرج من الشكل الغوضي للقصيد إلى البناء ذي التنظيم الصارم والعضوي؟

غير أننا حين بحثنا في اللغة الشعرية الحديثة، لم نعط إلا إجابةً جزئيةً على أمثال هذه الأسئلة. وسوف نحاول في الفصول التالية أن نجيب عنها على نحو أكثر شمولاً، وعلى صعيدي النظرية والتطبيق.

## II- التكوين الداخلي: من الوزن إلى الإيقاع

اتفقت لنا، في ما تقدم، السلطة شبه الكلية التي كان الوزن يمارسها على النظم العربي؛ وبتنا نعرف أن كل وزن من الأوزان الستة عشر (أو صيغتها المختزلة)، يتضمن عدداً ثابتاً من التفاعيل، يظل على الناظم الأخذ به، ومراعاته. حتى جاء البيت الحر ليحطم القوالب الجامدة لهذه الأوزان، ولكي لا يأخذ منها إلا الإيقاع الذي يتضمنها.

لا شك في أن مقاييس الأشكال الوزنية المختلفة ستواصل الحضور والعمل بشكل أو بآخر، في تعديلات البيت الحر، غير أن توزيعها المتماثل المنتظم سيصبح لاغياً. إذ أن الشاعر بات يتمتع، في شكله الشعري الجديد، بالحرية الكاملة في استخدام تفاعل الوزن كما يشاء، أي أن ينشئ، بيته على أساس الوحدة الإيقاعية التي تؤسس الوزن، دون أن يتحدد بقواعد الطول والعدد.

مع هذا فإن بعض المشكلات قد طرحت نفسها في هذا المضمار<sup>٢٢٣</sup>. فقد عرفنا في العروض الكلاسيكية نمطين اثنين من البحور: أحدهما بسيط والآخر مختلط. ويتألف النمط الأول (كالخفيف، والرجز) من تكرار تفعيلية واحدة عدداً من المرات، أي أنه يمثل تتابعاً متصلاً من مجموعة صوتية محددة. ولم يقابل الشاعر الجديد، في هذا النوع من الأوزان، المصاعب التي سيقابلها في النوع الثاني، المختلط، الذي يتألف من نوعين من التفاعيل (كما هي الحال في البسيط والخفيف)؛ أي من تتابع وحدتين صوتيتين اثنتين.

٢٢٣- الكتابان الوحيدان اللذان تطرقا إلى التحول الوزني الحديث، حتى الآن، هما كتاب نازك الملائكة، وقصايا الشعر العربي المعاصر، الذي سبق أن توقفنا عنده، مراراً، والذي يعالج هذه المسألة بنحو جزئي، وبغلبة صفة للأسف، مشددة وإطلاقية، سنتاقشها في مجرى هذه الدراسة. أما الكتاب الثاني فهو «قضية الشعر الجديد» للدكتور محمد الوبي، الذي يناقش موقف نازك الملائكة في جانب مهم من كتابه، والذي سنتوقف عنده في فصلنا حول «الإيضاح اللغوي - الإيقاعي للشعر الحديث».

ويعتد الشاعر هنا بمشكلة اختيار التفعيلة، أو تعاقبها المنتظم، أو غير المنتظم، مع التفعيلة الثانية، وكذلك بمشكلة التفعيلة التي تشكل نهاية البيت.

إن نازك الملائكة (تراجع ملاحظتنا في الصفحات القليلة السابقة) لا تحاول حل المشكلة انطلاقاً من تجارب شعراء البيت الحر ذاتهم، وإنما بالتجاء إلى سنّ قواعد وقوانين مسبقة تنبع من ذوق شخصي تعسفي ومن نزعة امثالية سافرة التناقض مع عقلية المشروع التحويلي الذي شاركت فيه الشاعرة نفسها.

فهي تعتبر، مثلاً، أن الأوزان المكونة من تعاقب نوعين من التفاعيل لا يمكن أن تعمّر إبقاعها للبيت الحر. وترى أن الأوزان « مزدوجة التفعيلة، الوحيدة التي يمكن أن تشكل أساساً إيقاعياً للبيت الحر هي، تلك التي لا تتغير تفعيلتها إلا في نهاية الشطر (وهناك اثنان منها فقط: السريع والوافر في صيغته الشائعة) <sup>(٢٤)</sup> أكثر من هذا، فسواء تعلّق الأمر بهذين الوزنين المذكورين، أو بالأوزان البسيطة (وحيدة التفعيلة) فإن الملائكة لا تكتفي بالدعوة إلى الإمثال إلى القواعد الكلاسيكية المتعلقة بالعروض والضرب (أي التفعيلتين اللتين تتوجان الصدر والعجز)، وإنما تقرّر، أن التفعيلة النهائية للبيت الحر هي بمثابة ضرب، ولذلك تقول بوجود التقيد بشكل واحد للضرب في سائر القصيدة <sup>(٢٥)</sup>

إن النقد الأكثر جوهرية الذي يمكن أن نوجهه للمؤلفة هو أنها تحاول إقامة تنظيم للبيت الحر انطلاقاً من مفهوم إصلاحي، معتدل، وفرضه على شعراء الطبيعة، في حين كان ينبغي البدء بدراسة التطور الذي مرت به ظاهرة التمرد هذه من الداخل، بغية استنباط الاتجاهات والخصائص الأساسية المميزة لها.

وفي الواقع فإن هذه « المحاولة الكابحة » التي أرادت الشاعرة العراقية توجيهاً لهذه العملية الثورية، بدافع همّ تراثي، أو خوف من عاقبة فوضوية، لم تلاق إلا عدم الإكتراث، وجوبت باحتجاج زملائها المحدثين، الذين كانوا مصممين على استكشاف جميع إمكانات مغامرهم المحررة.

هكذا رأينا رقيقها الإثنين، السباب والبياتي، غير عابئين، حتى أثناء البداية الحية لتجارها الشعرية، بالقواعد التحديدية الصارمة التي كانت هي تحاول فرضها.

٢٤- كتابها: ص: ٦٨.

٢٥- المصدر نفسه، ص: ٧٠، ٧٥. وقد كشف التوبيخ عن خرق الشاعرة نفسها، في نتائجها الشعرية، لهذه القواعد التي حاولت الملائكة « سنّها » لحركة الهداة. يراجع كتاب التوبيخ، ص: ٢١٦.

بل على العكس من هذا تماماً، كنا نرى إلى الأول وهو يدفع محاولاته التجريبية إلى حدود المرح المعقد بين تراكيب إيقاعية تدور في الحلقة ذاتها من الإيقاعات الوزنية المتجانسة، ولكنها تشكل في الوقت نفسه « مروحة » من المغايرات الموسيقية التي تبعد بوضوح، عن الصيغة « الأحادية النغم » التي كانت تؤكد عليها الملائكة . أما الثاني، فعل الرغم من محدودية المجال الذي دار فيه تجريبه الوزني<sup>(١٧)</sup>، كان يجمع في قصيدة واحدة إيقاعات بحور كلاسيكية متباينة .

لنحاول أن نتفحص هذه المسألة بتفصيل أكثر، مستندين إلى نموذج للسياب، كتبه حول صمود مدينة « بور سعيد » المصرية إزاء العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ . إن هذه القصيدة التي تحمل اسم المدينة المصرية<sup>(١٨)</sup>، والتي تكمن أصلاتها في محاولة توزيع شعري، متناوب بين بحر كلاسيكي ( هو « البسيط » ) وأبيات حرة قائمة على الأساس الإيقاعي ذاته . وتشكل القصيدة كما يلي :

(أ) : ٢٧ بيتاً كلاسيكياً وحيد القافية، هذا أولها :

يا حاصِدْ / نارٍ من / أشلاء قَدْ / لأنا

-- / - - - / - - - / - - -

مِنْ كَضَحْ / يا وان / كانوا ضَحاً / يانا

-- / - - - / - - - / - - -

(ب) : ٣٧ بيتاً ( حراً ) تتبع تغيرات هذا الإيقاع الذي يتقاطع مع إيقاع « الرَّمْل » ، ويميزها تنوع في القوافي الحرة . هذه بعض النماذج منها، مع تقطيعها العروضي :

١- من أبيها / رَيْتَيْنِ ؟ / مِنْ أُنْجِي قِيْ / ناري<sup>(١٨)</sup> ؟

-- / - - - / - - - / - - -

٢- تَنْهَلْ / شُ / حاري ؟

-- / - - - / - - -

٣- مِنْ غَابَتَيْنِ / ناري ؟

-- / - - - / - - -

٢٦- إن أغلب القصائد الحرة في مجموعته « أباويق مهشمة » مؤسدة على إيقاع « الكامل » و « الوجيز »، المتضمن على مغايرات داخلية نسبية .

٢٧- بور سعيد، مجموعة « انشودة المطر »، ص : ١٨١ .

٢٨- أخذنا هنا بقواعد التدوين العروضي العربي القائم على كتابة الحرف مرتين إذا كان مشدداً، وعلى مراعاة الاشباع، أي وضع حرف حلة تام محل حركة البيت الأخيرة ( « أحجار » ، مثلاً، تصحح : « أحجاري » ) .

٤- اُمِّ مِنْ عَوْدٍ / لِيَصْنَبَا / يَاتَيْنِ أَحَدٌ / جَارِي

-- / -و- / -و- / --

٥- مِنْ أَنِي أَحَدٌ / دَاقِ طِفْلٌ / لَنْ فَيَكْتَفُ / تَصَبُّو

-- / -و- / -و- / --

٦- مِنْ أَنِي خُبٌ / زَنْ وَمَا / ثِنْ فَيْكَ مَا / صَلَّبُو؟

-- / -و- / -و- / --

٧- مِنْ أَنِيَا / شَرْقَيْنِ؟ / مِنْ أَنِيَا / دَارِي؟

-- / -و- / -و- / --

٨- تَنْهَلْأُ شُ / حَارِي

-- / -و- / --

٩- كَنْتَارِي

---

١٠- كَنْتَوِي / رَابَاتُو / وَارِي؟

-- / -و- / -و- / --

١١- أَطْفَالِكِلْ / مَوْنِي عِلْدٌ / مَرْقِي

-- / -و- / -و- / --

١٢- يَبْكُونُ فِرْ / رِيحْشَالِيْنِي

-- / -و- / -و- / --

١٣- وَتَنْوَمِينَ / مِصْبَاحِيْل / مُطْفَئِي

-- / -و- / -و- / --

١٤- قَدْ غَارَ كَلْ / مِدْيَةِ

-- / -و- / --

١٥- فِي صَدْرِيْل / عَارِي

-- / -و- / --

١٦- تَجَسَّنَّظْ / فَارِي

-- / -و- / --

١٧- يَبْكُونُ فِي / دَارِي

-- / -و- / --

١٨- يَلْفُشِرْ وَطْ / طِينِ سَدْ / دُوكُووْ تَلْ / قَمَرِي  
 -- / -- / -- / --

١٩- وَزِيْ يَحْفِشْ / شَجَرِي  
 -- / --

٢٠- قَدْ كَمَمُوا / فَأَهَا ...  
 -- / --

(ج): ٢٦ بيتاً، من البسيط، أيضاً، وموحدة القافية، ولكنها تتبع قافية أخرى تختلف عن قافية القسم الأول:

و هَاوِيكَ أَعْمُ / لَا مَنَظْ / طَاغُوتْ قَنْ / تَصِيبي  
 -- / -- / -- / --

مَا ذَلَّلَ غِيْ / رُصَصَفَا / لِنَارِوَلْ / خَشَبِ  
 -- / -- / -- / --

(د): ٥٤ بيتاً حراً تتبع النظام الحر ذاته في المقطع السابق.  
 (هـ): ٢٦ بيتاً، من البسيط، موحدة القافية، ولكن تتبع قافية مغايرة، يختم الشاعر بها قصيدته:

أَحْسَنْتُ بِذْ / ذُلِّلْ أَنْ / يَلْقَاكَ دُو / نَدَمِي  
 -- / -- / -- / --

شَعْرِي وَأَنْ / فِي بِهَا / ضَحْحَيْتِ أَذْ / تَصِيرُو  
 -- / -- / -- / --

لَا كَيْنَهَا / بَاقَتْنِ / أَسْعَا إِلَيْ / كِ بِهَا  
 -- / -- / -- / --

حَمْرَاءُ بِخْ / ضَلَلْفِيْ / هَا مِنْ دَمِيْ / زَهْرُو  
 -- / -- / -- / --

ما الذي يفضي إلينا به «تشریح» هذه القصيدة؟  
 ١- إمكانية كتابة قصيدة «مختلطة»، أي مؤلفة من أبيات كلاسيكية وأخرى حرة،



ولكن هذا اختيار يقيم خارج إطار دراستنا للبيت الحر.

٢- إمكانية كتابة قصيدة حرة على بحر مزدوج التفعيلة (وهو هنا البسيط، بتفعيلتيه المتناوبتين: «مستفعلن» -- «و» «فاعِلُن» -- «و»); وهذا هو، بالضبط، ما تحتج عليه الملائكة<sup>(١٧)</sup>

٣- نقطة أخرى تحتج عليها الملائكة، نجد أنها هي ما يمثل النجاح الإيقاعي للبيت الحر ونعني بها تنوع تفعيلة «الضرب». والحق إنه من غير الممكن ألا نشحن هذا التلّون الثري في النهايات، والذي نلاحظه في المقطع المستشهد به أعلاه، بين البيت الثاني عشر («فَعْلُن» --) والثالث عشر («فاعِلُن» -- «و» والسابع عشر (--)) والثامن عشر («فَعْلُن» -- «و»). وهذا ما يبرز بصورة أقوى بفعل تعاضده مع الرتبة التي تنجم عن تكرار القياس نفسه في أبيات عديدة تالية (مثل «فَعْلُن» في الأبيات ١٤، ١٥، ١٦ و ١٧).

الشاعر هنا يفيد، خلافا لقاعدة الملائكة، من مجمل الصيغ العروضية الجائزة لكل من تفعيلتي البيت الكلاسيكي النهائييتين (العروض والضرب)، ليس في إطار الصيغة التامة لهذا الوزن وحسب، وإنما حتى في صيغة المختزلة (المجزوء والمشطور والمهوك).

ويمكن أن نلاحظ في أبيات السياب هذه أغلب الصيغ المجازة لعروض البسيط وضربه، من «فاعِلُن» إلى «فَعْلُن» وحتى «مَفْعُولُن».

٤- نصطدم، من خلال حرية استخدام الضرب، بمشكلة الاستخدام الحر للتفعيلة. وفي الواقع، على الرغم من الصرامة الوزنية التي يبرهن السياب عنها في قصيدته، فإنه لم يتردد في استخدام إحدى صيغ الضرب (في مجزوء البسيط) كبيت كامل، أي كحشو وضرب (أو عروض) في الوقت ذاته (كلمة «كالتار»، التي تعادل «مَفْعُولُن» --) والتي لا تحظى، فوق ذلك، برضى علماء العروض الكلاسيكية<sup>(١٨)</sup>.

٢٩- تعتبر الملائكة إن هذا النوع من الأوزان لا يلائم البيت الحر لأن التعاقب المنتظم لتفعيلتيه، وهذا ما تلزمه القواعد الكلاسيكية، يعمل بدوره على إقامة تقاسم منتظمة منافية لطبيعة البيت الحر. (كتابها، ص: ٦٨). ينبغي الاعتراف أن هذه الملحوظة تجدد في بعض أبيات هذه القصيدة ما يؤيدها، ولكن صيغاً وزنية أخرى ناجحة، في القصيدة ذاتها، تأتي لتعارض مقولة الملائكة.

٣٠- راجع «العقد الفريد» طبعة دار صادر (ص: ٥٧، من الكراس الخامس والعشرين). ومن البديهي إننا إذا أخذنا هذا البيت، وحيد التفعيلة، بالذي يليه، فيستولد لدينا بحر البسيط؛ غير إن القافية التي يجعلها كل من هذين البيتين نضجنا أمل ارادة الشاعر في إقامة بيت مستقل، وبذا فإن هذه العملية لا تحل مشكلة الا لتتبر مشكلة ثانية.

وبالإضافة إلى تنوع الضرب، فإن هذا يؤكد إمكانية استخدام إيقاع وزن مزدوج التفعيلة، كالبيسط، دون اللجوء إلى تقسيمات منتظمة، من جهة، وكذلك إمكانية استخدام إحدى تفعيلتي البحر، بل استخدام التفعيلة الثانية فيه لتشكيل بيت كامل دون أي تكرار للتفعيلة.

٥- هذا الملامح من ملامح الظاهرة الوزنية بقودنا هو الآخر، مباشرة، إلى مشكلة أخرى أكثر تعقيداً، وخطورةً فيما يتعلق بهدم الأوزان الكلاسيكية. إذ نظراً لوجود تفاعيل مشتركة بين أكثر من وزن واحد، يمكن أن ينتج تشابه بين الإيقاعات من شأنه أن يولد خلطاً وزنياً في الاستخدام والحرر لهذه التفعيلات المشتركة<sup>(٣١)</sup>.

والحق إن البيت الحر يستفيد من هذا الخلط، أو هذا الإيهام، بالذات، لينتقل من وزن إلى آخر، أو، بتدقيق أكثر، من إيقاع يحمل علامة وزن معين إلى وزن آخر يحمل ملامح إيقاع مجاور. ويجب أن يتركز الإنتباه جيداً على هذه الظاهرة، لا سيما إن عناصر التجديد التي يضعنا أمامها تحليل هذا المقطع - النموذج تلتحم في النهاية، لتشكيل الخطوات الأولى في هذا المشروع التحويلي الذي سيعلن عن انتهاء عصر الوزن وولادة عصر «الإيقاع».. فالوزن قالب، أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري.

وبالفعل فإن السباب يستغل هذه «القرابة» القائمة بين بحر وآخر ليخلق إيقاعاً حراً، بدرجة ما، وقادراً على احتواء حركات تجربته الشعرية ويمكن أن نتحقق من ذلك في البيت الثاني من المقطع الذي أوردناه أعلاه.. إذ بعد أن استخدم الشاعر تفعيلة «مستفعلن» بالتناوب مع «فاعِلن»، ضمن حركة تنوعية على بحر البسيط، نراه يغير نهاية البيت (مستفعلن، مستعلن، فاعِلن). منتقلاً على هذه الشاكلة إلى ما يعادل البحر «السريع».

وإذا كان التكرار المنظم نوعاً ما، لهذه الأبيات، يولد لدينا الانطباع بوجود علاقة ما تزال وثيقة بالأوزان الكلاسيكية المستخدمة في القصيدة، وذلك على الرغم من تحطيم مبدأ البيت التقليدي، فإن قصائد أخرى للشاعر نفسه، ولزملائه الآخرين، نجعلنا على يقين من المسافة التي قطعت بين الأشكال العروضية التقليدية وتلك التي يحاول الشعراء المحدثون ابتكارها.

٣١- مثل «مُتَفَاعِلُنْ» التي نجدها في «البسيط» و«الرجز» و«السريع» و«المنسرح» و«المجنث» و«الخفيف»، بالإضافة إلى أنها يمكن أن تنوب عن «مُتَفَاعِلُنْ» في الكامل (يراجع فصلنا حول العلاقات القائمة بين مختلف البحور الشعرية).

وسنختار، كمثال على ذلك، قصيدة البياتي ( «القرية الملعونة»<sup>٣٢</sup>) التي، مع أنها تستخدم طريقة السياب ذاتها، فإنها تذهب أبعد منها في هذا المسار «التحريري» للنظم:

١- بِلاَ قَيْلٍ / مَوْعِدٍ قَا / لُو: عَدَنُ / نَلْهِي

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

رَقِيْ / قَضَضِيَّتِيْ / نَائِيَّة

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

٢- أَذْهَمُ وَلَ / أَرْضُ بَقَرٍ / بَانِهَا / جَادَتْ فَأَيْـ /

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

نَلْخَبِرُوْـ / إِلَهَةَ ؟

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

٣- أَتَبِيرُوْـ / مِخْرَاُ وَـ / تَوَلَّ جَرِيْـ / حُ عَلْتَلُوْج

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

٤- يَغْفُوْ لِيْـ / لَمْ يَسُوْا / فِي وَلَمُرُوْج

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

٥- وَلَحَقْلُ أَخْـ / فَتَهْـ / ثَلُوْج

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

٦- عَنْ زَارِعِلْـ / وَرَدَ لَحَزِيْن

ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ / ـ

نلاحظ هنا أن البيتين الأولين يندرجان ضمن الصيغة الكاملة للبحر «السريع» الذي يختمني ابتداء من البيت الثالث مع غياب «فاعلن»، ويصبح شيئاً آخر تماماً في الأبيات: ٣، ٤، ٥، ٦.

إذ أن تكرار «مستفعِلن» ثلاث مرات في البيت الثالث يكشف عن بيت حر مؤسس على قاعدة الرجز؛ ولكن حضور «متفاعِلان» وهي مزخفة عن «مُتفاعِلن»، في نهاية البيت، منحتة، وفقاً لقواعد العروض الكلاسيكية، هيئة

<sup>٣٢</sup> من «أبواب مهشمة» (ص: ٦٤). وقد اخترنا هذه القصيدة لأنها تهيء على نفس التفاعيل المختلطة السائدة في النموذج السابق للسياب.

البحر «الكامل»<sup>(٣٢)</sup> وإذا كان الأمر كذلك في البيت الرابع<sup>(٣٣)</sup>، فإن البيتين الخامس والسادس لا يقدمان إلا «الرجز» وتنوعاته المختلفة.

وإذا كان السياب قد تمكن من استنثار قابلية التداخل بين بحري «البيسط» و «السريع»<sup>(٣٤)</sup>، وذلك بفضل وجود التفعيلتين المشتركتين: «مستفعلن» و «مفاعلهن»، فإن البياتي يدفع هذا الإستنثار إلى ما هو أبعد، متوصلاً إلى المؤالفة في أبيات قليلة بين إيقاعات بحور ثلاثة هي:

«السريع» و «الرجز» و «الكامل». وهو يبدو وقد استفاد من عناصر عديدة منها:

١- وجود «مستفعلن» في البحرين الأولين.

٢- إمكان تحويل «مفاعلهن» في «الكامل» إلى «مستفعلن»، وما يوفره هذا الإمكان من مرونة مع «الرجز».

٣- «الجوازات» التقليدية المتاحة إما لضرب هذه الأوزان أو لعروضها.

٤- «الجوازات» المتاحة للصيغ المختلفة من هذه البحور سواء منها التامة أو المجزوءة<sup>(٣٥)</sup>.

نعرف أن الشاعر الكلاسيكي كان يتمتع بسلسلة من إمكانيات التعديل المجازة، ولكن المحددة بصورة صارمة، والمشروطة. أما شاعر البيت الحر فإنه سيفيد، كما رأينا، من هذه الإمكانيات بصورة مطلقة، وبدون شرط أو تحديد، ليستخدما كـ «نقاط عبور» من وزن إلى آخر، بحثاً عن حركات وفوارق إيقاعية تستجيب، بنحو أو بآخر، إلى الإندفاعات المتسارعة، وغير المنتظمة غالباً، لشحنه الشعرية. وليست هذه العملية الدقيقة الحرجة التي عارض بها الشاعر الجديد المتمرد سهولة الأوزان التقليدية «الجاهزة»، إلا الخطوة الأولى في هذا «الإبقاء» المضاد للوزن الذي سيتحقق تطوره بين شعراء الجيل الجديد، وبالأخص شعراء تجمع «شعر».

٣٢- تقضي القواعد الكلاسيكية بأن وجود «مفاعلهن» واحدة في «الرجز» كاف لنحويله، بصورة آلية، إلى البحر «الكامل»، وليس العكس صحيحاً.

٣٤- في حساب نازك الملائكة، ليست «مستفعلن»، المزخفة عن «مستفعلن» مجازة كضرب البيت الحر المؤسس على الرجز (كتابها، ص: ١٠٥).

٣٥- سبقت الإشارة إلى التائل الكميّ بين هذين البحرين، رغم انتابها إلى دائرتين عروضيتين مختلفتين.

٣٦- سنطرق، لاحقاً، إلى الدلالة «الفعلية» لهذه النقاط، على الصعيد المقطعي والكميّ.

## «هجوم متصاعد، على قلعة الوزن»

إذا كان الرائدان العراقيان، السياب والبياتي، قد استفادا من القرابة القائمة بين الأوزان المختلفة، ليسهما في إضفاء صبغة تعددية على النسيج الإيقاعي للنص، فإن مراحل أخرى أكثر خطورة، في تجاوز الوزن، قد تم اجتيازها في النتاج اللاحق، وخصوصاً في أعمال تجمع «شعر».

فقد توصل بعض الشعراء، بدافع من عدم الإكتراث - أو، أحياناً، بسبب الجهل، بالقواعد الكلاسيكية والأشكال التقليدية، أو بهاجس تحرير القصيدة العربية وإثرائها، إلى بلوغ آفاق جديدة من البحث والتجريب.

### ١- المزج الفوضوي أو المزاوجة المنظمة للإيقاعات الشعرية :

ينبغي التأكيد هنا على أن التجديد الإيقاعي انطلاقاً من البيت الحر وفتوحاته الجديدة كان يلقى قدراً أقل من الإهتمام والتحسين، وسط هذه المغامرة التجريبية. وكان معظم الشعراء يندفعون إلى مزج فوضوي بين الأوزان التي تتصف إيقاعاتها بالتباعد نسبياً. ويمكن أن نتصور «إنعدام التوازن» الإيقاعي و«الفوضى» الصوتية الناتجة عن هذا الخلط، لإيقاعات غير محكمة التوجيه، داخل توليف وزني يهيمن عليه إيقاع أساسي يتبع القياسات الكلاسيكية، كما في هذا المقطع<sup>(٣٧)</sup>:

مَنْ نَمْحِي<sup>(١)</sup> / خَطَايَانَا<sup>(٢)</sup> / مَتَى نُورِ<sup>(٣)</sup> / قِ  
 --- / --- / --- / ---  
 آأَمْ<sup>(٤)</sup> / مَسَاكِينِ<sup>(٥)</sup> / مَتَى تَلَمَّ<sup>(٦)</sup> / سَنَا<sup>(٧)</sup>  
 --- / --- / --- / ---  
 أَصْلًا / بِعُشْكَكَ<sup>(٨)</sup> / أَأَمْوَاتُنِ<sup>(٩)</sup> /  
 --- / --- / --- / ---  
 تُرَى نَحْيَا<sup>(١٠)</sup> / عِلْدَوْرِبِ<sup>(١١)</sup> / وَلَا تَدْرِي<sup>(١٢)</sup> /  
 --- / --- / --- / ---

٣٧- من قسم الأول من قصيدة: «الحوار الأثلي» ليويسف الخال، مجموعته «البئر المهجورة»، (ص: ٥٥).  
 بما أن هذه القصيدة تمثل «نصاً إيقاعياً» غير قابل للقسمة «وزنياً»، إلى أبيات منفصلة، وبما أن تفاعيله تتجاوز «الأسطر» المطبوعة على الورق، كما ثبتها المؤلف، فقد اضطررنا إلى ترقيم التفاعيل بغية تسهيل التحليل. ومن جهة أخرى، فقد وضعنا علامة (X) بإزاء كل تفعيلة تمثل، في وجهة نظرنا، شذوفاً إيقاعياً، أي انقطاعاً عن النظام الكمي التقليدي.

تَوَارَيْنَا<sup>(١٢)</sup> / عَيَّلَا بَهَا<sup>(١١)</sup> / رَ أَكْفَانُ<sup>(١٥)</sup> /  
 --- / --- / ---  
 مَرَزَمِلِ<sup>(١٦)</sup> / غَبَارُنْ ذَرَّ<sup>(١٧)</sup> / رَ مَلْحَافِ<sup>(١٨)</sup> / رَ<sup>(١٩)</sup>  
 --- / --- / ---  
 فِي مَلَا / عَيْشَشَمْسِ<sup>(٢٠)</sup> /  
 --- / --- / ---  
 تَقُولِي<sup>(٢١)</sup> /

أَنَا لَمَّمَا<sup>(٢٢)</sup> / أَرْزَطِفَلَنْ<sup>(٢٣)</sup> / تَأْمَلْنِي<sup>(٢٤)</sup> /  
 --- / --- / ---  
 فَلَطُطُوفَا<sup>(٢٥)</sup> / نَيْثَارُنْ<sup>(٢٦)</sup> / عَلَى قَمِ<sup>(٢٧)</sup> / صِيرِ<sup>(٢٨)</sup>  
 --- / --- / ---  
 رَطْبِ / وَفِي عَيْنِي<sup>(٢٩)</sup> / يَأْسَرَارُنْ<sup>(٣٠)</sup> /  
 --- / --- / ---  
 عَذَارَى لَمْ<sup>(٣١)</sup> / تَفَقَّ بَعْدُ<sup>(٣٢)</sup> / تَبَارِجُنْ<sup>(٣٣)</sup>  
 --- / --- / ---

نرى أنه فيما تتبع التفاعيل الستة الأولى إيقاع بحر «الهزج»<sup>(٣٤)</sup> بانتظام، فإننا نواجه في السابعة، بتفعيلة مختلفة هي «مُتَفَعِّلُنْ» التي تمتد بين نهاية البيت الثاني وبداية البيت الثالث. والأمر نفسه بالنسبة للتفاعيل (١٩)، (٢١)، (٢٧)، مع اختلاف موقع الأخيرتين في «البيت - السطر». وبالطبع، فليس من السهل أن ينسجم هذا القياس مع إيقاع بحر «الهزج».

وإذن، فإن هذا المزج الذي دعوته «بالفوضوي» و«غير المنتظم» إنما يتحقق هنا داخل نص شعري يصعب تقسيمه إلى أسطر أو أبيات متمايزة ومستقل بعضها عن بعض، من الوجهة اللغوية والإيقاعية. وبالتالي فهو لا يمثل مزجاً من الإيقاعات الموزعة ضمن نظام قائم على التعاقب أو التراكم، وفقاً لحدود وحدة البيت.

٣٨- أو ربما من البحر الوافر الذي تحولت تفعيلته: «مُفَاعَلَتُنْ» إلى «مُفَاعَلَتُنْ» («مُفَاعِلَتُنْ»). ولي كل الأحوال، غالباً ما تقدم هذه التفعيلة نفسها في صيغتها المعدلة: «مُفَاعِلَتُنْ» و«مُفَاعِلْ» (--- / --- / ---)

ومن حقنا أن نتساءل بالتأكيد إلى أي حد تسوّغ بنية القصيدة أو حركات الأفكار المتنامية فيها وتدرجاتها، هذا التغيير المفاجيء في الإيقاع، تغيراً يفتقر إلى «المفاصل» أو «الوقفات البنائية» أو الدلالية. وسواء كان هذا النموذج يمثل نجاحاً في المزج، أو بوشك في أن يشغل على الأذن المعتادة على الإنتظامات الإيقاعية، فإنه يصلح كـ «شاهد» على هذا «الكسر»، الإيقاعي الذي يصبح مألوفاً في الإنتاج الحديث، والذي يشكل، على صعيد التحويل العروضي في الشعر العربي، ظاهرة شديدة الخطورة ستطرق إليها فيما بعد.

لكن ثمة، بالمقابل، نوع آخر من المزج الإيقاعي يستخدمه الشاعر ليريز حركات القصيدة المتفصلة، والموزعة بوضوح كامل على وحدات وزنية وتركيبية. وبهنا أدونيس مثلاً نموذجياً في مطلع قصيدته «الأطفال»<sup>(٣٩)</sup> حين يعبر عن تدافع الفجر في «غبار الصلوات» عبر هذين البيتين:

فِي غُبَارِ صُ / صَلَّاتٍ

ـــــــ / ـــــــ (-)

غَرَّقْلَفْجُ / رُومَاتٍ

ـــــــ / ـــــــ (-)

حيث نجد الإيقاع النابع من بحر «الرمل» يتعرض لتغير في الحركة بين شقّي هذه الجملة الشعرية، بفضل تحويل «فاعِلَاتُنْ» إلى «فَعْلَاتُنْ». وفي الواقع فإن البطء النسبي لـ «فاعِلَاتُنْ، فَعْلَان» في البيت الأول يمكن أن يكون منسجماً مع ركود غبار الصلوات الذي ربما كان الشاعر يسعى إلى التلميح إليه. أما «فَعْلَاتُنْ، فَعْلَان»<sup>(٤٠)</sup> في البيت الثاني فإنها تُرجعان إلينا صدى هذا السقوط المحتم للفجر.

يتحقق هذا في إطار الإيقاع الشعري ذاته، غير أن «العملية» الأساسية تحدث مع الإنتقال، في الأبيات الأربعة التالية، إلى إيقاع آخر شديد البعد عن الإيقاع السابق:

لَا كَيْتَلْأَطْفَالٍ

----- (-)

تَبْعُنْ يَحْمِلُ وَجْهَ شَمْسٍ

ـــــــ ـــــــ (-)

<sup>٣٩</sup> - «أوراق في الريح»، (ص: ١٣٥).

<sup>(٤٠)</sup> شكل مُزَخَف من «فَاعِلَاتُنْ».

مِنْ أَمْوَاجِ الْمَسْ  
----(-)

فِي شَلَالٍ  
--(-)

وهكذا، فبعد غرق الفجر - الذي دلل عليه الشاعر، من جهة أخرى ببضعة سطور بيضاء - فإننا نكون أمام الولادة الفرحة لهذا « النبع » الذي يمثله الأطفال : « نبع يحمل وجه الشمس / من أمواج الأمس ». ومن أجل تصوير هذه الإنباتة المتدرجة للشمس، بالتعارض مع الضوء المائل، لجأ الشاعر إلى الإيقاع المصلصل والمتسارع : « للمتدارك » أو « الخبب »<sup>(١)</sup>، الذي وإن كان يشترك مع الرمل بتفعيلة « فاعلن » (التي تشكل التفعيلة الأخيرة لكل من شطري هذا الوزن)، فإنه لا يمكن مع ذلك أن يُعدَّ قريباً منه .

## ٢- « نحت » الإيقاعات الجديدة :

تماشينا، في تقطيعنا لأبيات أدونيس السابقة، أن ننشئ العلاقة القائمة بين التفاعيل، وفي الحقيقة فإن هذه العلاقة تدفع لنا بمشكلة يمكن أن نواجهها من زاويتين :

أ - إما أن ننظر إلى الأبيات الأربعة الأخيرة من خلال معيار التفاعيل التقليدية (« فَعْلُنْ » و« فَعْلُنْ » في النموذج الحالي)، وفي هذه الحالة، يجب إهمال التقسيم الموضوع من قبل الشاعر إلى أبيات مقفاة، وهذا إجراء تخلفنا عنه في حالة السياب والبياتي، ولكنه فرض نفسه علينا في نموذج الخال، لأسباب عديدة منها غياب القافية . وإذا طبقنا هذا الإجراء الكلاسيكي على أبيات أدونيس، المعتبرة بمثابة وحدات وزنية مستقلة، فإننا سنحصل على عشر تفاعيل من الخبب، مع تنوعاتها (٩ « فَعْلُنْ » و« فَعْلُنْ » واحدة).

وكما أشرنا سابقاً، فإن هذا الإجراء لا يحل لنا إشكالاً، إلا ليأتي بإشكال آخر. إذ كيف يمكن أن نبرر، استناداً إلى النظام التقليدي، هذا « التضمين الإيقاعي للبيت » وما سيكون دور القافية ؟ ... وفوق ذلك فإن ظاهرة جديدة ستحيل هذا الإجراء التسويغي والتقليدي أكثر صعوبة مما تصورنا حتى الآن: إذ ماذا سنعمل بالمقطع النهائي

١- نذكر بأنه حين تتحول « فاعلُنْ » في المتدارك إلى « فَعْلُنْ » فإننا سندعوه « خبباً » وإلى « فَعْلُنْ » فإننا سندعوه « دق الناقوس ». وتنقسم الصيغتان الأخيرتان الأبيات الأربعة المائلة للدرس.



الممتد (الذي ينتهي بساكنين) وتحمله نهاية كل من الأبيات الأربعة، والذي يميز الوقفة في الشعر كما في النثر العربي<sup>١١٩</sup> ب - أو أن ننظر إلى كل واحد من هذه الأبيات الأربعة باعتباره تقسماً إيقاعياً متبراً، وهذا ما يقدم لنا صورة الخيب دائماً (أي صورة التقطيع الكمي الخاص بهذا الوزن). مع ذلك، فإن التقطيع سيدلنا على الإبتعاد عن نظام الخيب في البيت الثاني من المقطع، وهو ما لا تفتن إلى الأذن وحدها. وإذا أردنا أن نتحدث بلغة التفاعيل، فإننا نلاحظ أن هذا الإبتعاد ناتج عن دخول واحدة من تفاعيل «الرجز» بين اثنتين من تفاعيل «الخيب»، على هذا النحو: «فَعْلُنْ، مُتَفَعِّلُنْ (مُسْتَعِلُنْ)، فَعْلَانْ».

لكن نرى، من جهة أن ما يفترض أن يشكل «خللاً» إيقاعياً هنا لا يمثل في الحقيقة خللاً، إلا في التقطيع؛ وهذا ما يجعل الافتراض لاغياً. ونرى من جهة ثانية أن البيت الثاني نفسه ينتهي بـ «فعلان» وهي تفعيلة غير معروفة كواحدة من تنويعات «الخيب». يمكن أن نشير في النهاية إلى ظاهرة أهم تتمثل بانتهاء ثلاثة أبيات بمقطع تمتد، كما يبين المخطط التالي:

١- -- -- (-)

٣- -- -- (-)

٤- -- -- (-)

وتقودنا هذه المعانيات إلى الخلاصة التالية: إننا نشهد في هذه الأبيات إيقاعاً جديداً يصدر عن «الخيب» ولكنه لا يأخذ بالصيغ النظامية والتحديدات الصارمة لهذا الوزن الذي يظل قادراً - كما أشرنا آنفاً - على أن يفلت من اسار النظام الكمي، بفضل تضمينه على تابع تفاعيلتين ثنائيتين التشكل، تتألف كل واحدة منهما من وحدتين مقطعتين متكافئتين من وجهة نظر كمية:

١/٥٥ - - (أي ما يقابل الـ anapeste والـ spondée، على التوالي، في العروض الغربية).

٤١- يجرى التنويه، بهذا الخصوص، بواحدة من الخصائص الهامة المميزة العروض الحديثة وهي من ابتكار ادونيس، نقصد بها تقسّم الوقفة النهائية للبيت على حرفين صحيحين يشكلان مقطعاً نهائياً مطلقاً. إن هذه الظاهرة الجديدة أو النادرة - في العروض العربية مستوحاة من النظم باللغة الدارجة، وإذا كان النثر الأدبي يقلها في الوقف، فإنها لا تنكسر بكثرة، ويظل نطقها مستنداً إلى مثل «متطّل» إذا صح التعبير. ونلاحظ هذه الظاهرة في نموذج ادونيس في كل من نهايتي البيتين الثاني والثالث: «والشمس / الأمس». ومن أجل تفادي مثل هذا الالتقاء لصحيحين اثنين في الوقفة (أو القافية) كان الشاعر القديم يلجأ ليس إلى مثل مضر (أو أصر) وإنما إلى مثل موجز صريح. (يراجع: «غيار»، «نظرية جديدة للوزان العربية»: ص: ١١٥).

وبتصير آخر، ينبغي أن ننظر إلى هذه الأبيات فقط باعتبارها منظومة مقطعية قائمة على تفاعيل ثنائية التشكل، إضافة إلى تميزها (أي الأبيات) بتفعيلة نهائية مؤلفة من مقطع واحد ممتد، مغلق:

١- /-- /-- (-)

٢- /-- • /-- (-)

٣- /-- /-- (-)

٤- /-- (-)

بدعي إن ما نريد إبرازه هنا هو بناء مقطعي في أبيات حرة، بالمقابلة مع العروض الكلاسيكية. لذا نشير إلى أننا لا نعالج في بحثنا هذه العناصر الإيقاعية الأخرى التي يمكن أن تسود في هذه الأبيات الحديثة، كالنبر والالقاء والمارموني، وما إليها... وهي جميعها مظاهر نادراً ما يتم بحثها في إطار البيت الكلاسيكي.

وما من شك في أن أدونيس هو الذي أسهم أكثر من سواه من الشعراء الجُدد في التجديد الإيقاعي. إذ فيما كان غالب زملائه يكتفون ببعض المحاولات القائمة على الابتعاد عن الإيقاع القديم واللجوء إلى شيء من المزيج الوزني، الذي يظل يسمح، مع ذلك، لأساس وزني كلاسيكي، مترجرج ومضطرب، في أن يهيمن على النص الشعري؛ فإنه، أي أدونيس، كان الوحيد الذي أبدى هملاً دائماً يخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي. وهو لا يتوصل إلى خلقها عن طريق اللعب على توزيع الأوزان التقليدية في أجزاء القصيدة، وإنما بالانطلاق من نموذج إيقاعي يصعب القبض عليه بمساعدة الأوزان الكلاسيكية أو فروعها العديدة.

أخذ الشاعر ابتداء من ديوانه «أغاني مهيّار الدمشقي» ينشر قصائد مؤسدة على قاعدة إيقاعية جديدة، متحركة ولكن تامة المارمونية، وبالنتيجة بعيدة عن أن تخدش «السمع العربي» حسب تعبير نازك الملائكة. وتتوصل هذه القاعدة الإيقاعية إلى الافلات بالفعل من وسائل التقطيع والتصنيف الوزني التي خلفها لنا علماء العروض العربية، وهذه نماذج منها<sup>١٢</sup>:

• إذا قبلنا بالمعادلة التقريبية التالية: مقطع طويل = اثنين وجيزين، فإن هذه التفعيلة تمثل التواء وحدتين صوتيتين غير متكافئتين ولكن متساويتين «كمياً».

١٢- المقطعان مأخوذان، الأول: من قصيدة «بعد السكوت»، والثاني: من قصيدة «أخلق أرضاً» (أغاني مهيّار الدمشقي، ص: ١١٥، ١٢٠).

(أ):  
أَصْرَحْ بَعْدَ - سَكُونِ لِلَّذِي لَا يُغَايِرُ فِيهَا الْكَلَامَ  
- - - - -  
أَصْرَحْ: مَنْ مِنْكُمْ يَرَانِي  
- - - - -  
يَابْقَا يَا قَامِتِينَ يَا بَقَايَا تَمُوتُ  
- - - - -  
تَحْتَ هَازِنْسُكُوتْ  
- - - - -

(ب):  
أَخْلُقُ أَرْضَنْ تَتَوَرَّعُ مَعِي وَتَخُونُ  
- - - - -  
أَخْلُقُ أَرْضَنْ تَحَسَّنَتْهَا بِعُرُوقِي  
- - - - -  
وَرَسَمْتُ سَمَاوَاتِهَا بِرُعْدِي  
- - - - -  
وَزَيَّنْتُهَا بِبُرُوقِي،  
- - - - -  
حَدَّدْتُهَا صَاعِقَنْ وَمَوْجَنْ  
- - - - -  
وَرَايَاتُهَا جُفُونْ  
- - - - -

إذ فيما نلاحظ إن هذه الأبيات تظل تتمتع بطبيعة كمية من حيث أساسها الوزني، نكتشف إن وسائل التحليل العروضي الكلاسيكي لا تساعدنا في تحديد التفعيلة السائدة داخل كل بيت. والواقع، إن تحديد التفاعيل يطرح مشكلة المبدأ الإيقاعي، بالذات، لهذه المقاطع. إذ مع إنها تأتي بمخطط وزني جديد على الإيقاعات التقليدية، فإنها تظل بعيدة عن أن تولد نشازاً لدى السمع، أو تشوشاً في الجرس الشعري. ونكتفي، في الحاضر، بالاملاح إلى هذه الظاهرة التي سنعالج أساسها القاعدي ونظامها في الفصل الذي يلي.

ومن أجل القبض على مجموع المشكلات التي تثيرها هذه الظاهرة، وكذلك ظاهرة المرح الوزني، ربما توجب اللجوء إلى تحليل مقطعي، وتحريكي، ونبري، وما إلى ذلك، في إطار اللغة العربية المعاصرة، آخذين بعين الاعتبار خصائصها الصوتية الحالية. غير إن هذا المشروع سيتجاوز قدرتنا الشخصية أولاً، وكذلك حدود ومطامح هذا البحث الحديث الذي يقتصر على تحديد الظواهر البارزة التي تجلب عبر حركة التحول الشعري، وعلى اقتراح بعض النقاط التي قد تجعل قيمتها كشهادة لتوجه مستقبلي شامل في البحث.

٣- باتجاه تراجع النظم؟ سنبحث في فصل آخر السجل الذي اندلع بشأن قصيدة النثر. أما ما سنتطرق إليه الآن فهو تقييم التمرد الذي شهدته حركة الحدائنة ضد البنى الوزنية التقليدية، والذي قاد، في سياقه النهائي، إلى ولادة شكل مجرد من الإيقاع المنتظم<sup>(١٣)</sup> ومن القافية - ش ل هو، بمجمله، شكل نثري. وقد رأينا كيف إن بعض الانتاج الثري، كإنتاج جبران والريحاني ومي زيادة، قد توصل إلى انتزاع إقرار - ولو متحفظ أو محدود - بطابعه الشعري، جعله يحمل التسمية الغربية المصدر، المخصصة لهذا النوع الأدبي: «الشعر المنثور»

ولكن في ظل التصور الشعري الثوري الذي تطور في أحضان حركة «شعر»، تمّ رفع هذا التحفظ في النهاية، ونال هذا الشعر حق «المواطنة» الشعرية الكاملة. وهكذا سقطت آخر الموانع التقليدية تحت الضربات المتلاحقة لحركة الطليعة التي لم تشأ أن تمنح للإيقاع المنتظم والقافية وحدها حق رسم ملامح الملوكوت الشعري وحدوده.

في بداية نشاط الحركة، بدأ الاتجاه صوب التخلي عن الوزن يعرب عن نفسه بوجلي، وتمثلت هذه البداية بالتأكيد على «الإيقاع الداخلي»<sup>(١٤)</sup> للنص. ثم كان اندلاع نصوص محمد الماغوط التي قلب ظهورها كامل الوضع، وعجل في تحقق السياق. والواقع فإن العمل الإثنائي لهذا الشاعر السوري، وكذلك صعوده المفاجيء، الذي تمّ مقارنته بظهور رامبو أحياناً، ظهرا شديدي الجذب لزملائه من شعراء الموجة الجديدة الذين كانوا قد انطلقوا، من قبل، في البحث عن أشكال جديدة وآفاق جديدة للتعبير وإذا كان الجميع، داخل حركة الحدائنة وخارجها، يقرّون بموهبته الشعرية الفائقة فإنهم

٤٣- نقصد بهذا ظاهرة النظم بما تضمنته من وفقات محسوسة ومنظمة وتقاسم صوتية - إيقاعية، وهناصر قوتها وحركاتها المارمونية أو تواتراتها الإلقائية .. الخ.

٤٤- مع أن هذا التعبير غالباً ما يتردد على ألسنة الشعراء ونقاد الحدائنة، فإنه لم يعمد تفسيراً كافياً حتى الآن. ونحن نفترض أنه يغطي، في الوقت نفسه، المنظومة الصوتية - البنائية داخل أو خارج الإيقاع المنتظم (الوزني)، وكذلك الصلات الإيقاعية، التي تثيرها الدلالة، والتي أكد عليها «إليوت»، وهو واحد من أهم «معلمي» الحركة الجديدة (يراجع الفصل الثاني).



إِنْتِي أَرَاكِ هُنَا

--- ن --- ن --- ن ---

عَلَّلَ - بِأَرْقَل - مُنْكَكَّةٌ

ن --- ن --- ن --- ن ---

وَلِي ثِنْيَا تَنْثِيَابِل<sup>(١٦)</sup> - حَرِيرِيَّة

ن --- ن --- ن --- ن ---

وَأَنَا أُسِيرُ كَرْزَعْدِل - أَشْقَرُ فِرْ - زِحَام

ن --- ن --- ن --- ن --- ن --- (-)

تَحْتَمَائِكُمْ - صَافِي

ن --- ن --- ن --- ن ---

أَمْضِي بِأَكْيَنَ يَا وَطَنِي

--- ن --- ن --- ن ---

مِنْ قَدِ يَز - زَمَان

ن --- ن --- ن --- (-)

وَأَنَا أَرْضَعُل - خَمَرَو - شَتَائِم

ن --- ن --- ن --- ن ---

وَشِفَاهِل - لَيْتِي - تُقْبِلُ - مَارِي

ن --- ن --- ن --- ن ---

مَارِل - لَيْتِي كَانَتْهُمَا عَمِي

ن --- ن --- ن ---

مؤكد إن أكثر من كاتب قد حاول هذا النوع الشعري قبل الماغوط، دون أن يحقق نجاحاً كبيراً؛ ويمكن أن نذكر هنا، على سبيل التمثيل، كلاً من البير أديب وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ. وبذا فإن تكرس هذا «الشعر المطلق» إنما يعود، بوجهه الأساسي، إلى نتاج هذا الشاعر الغاضب، الذي بدأ بعده العديد من شعراء الشعر «الموزون» المؤكدي الأهمية ينشرون قصائد «منشورة»، بدورهم.

٤٦- تمثل المفردة «ثنية» (بكسر التاء) واحدة من المفردات التي تغيرت طبيعتها الصرفية في النطق العربي الحديث. ويبدو أن نذكر بشكلين آخرين لها، هما «ثنية» و«ثنية» (الأول يفتح التاء والثانية يفتحها وتشديد الياء).

وكان ادونيس هو أول من افتتح الطريق، بأن نشر نصين «انتقالين»<sup>(١٧)</sup> يجمعان بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، وآخرون، طارحين نصوصاً بدأت تحمل تسمية «الشعر» دوغما تردد.

لكن تجدر الإشارة، من جهة ثانية، إلى أن العديد من شعراء حركة الحداثة قد امتنعوا عن الإسهام في مغامرة قصيدة النثر، كما تظهر أعمالهم المنشورة، ويمكن أن نذكر بين هؤلاء الشعراء الكبار «الممتنعين» كلا من السياب والبياتي وسعدي يوسف وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي، الخ....

كما أن الشعراء الذين تحولوا إلى قصيدة النثر لم يتحولوا إليها إلا جزئياً، إذ واصل كثير منهم نشر قصائد حرة<sup>(١٨)</sup>، معتبراً إن على الشاعر أن يجرب الوسائل الشعرية الممكنة جميعها.

### III تحرير القافية

قام شعراء المهجر وزملاؤهم الرومانطيقون في العالم العربي بتكريس مبدأ القافية «الحرة» أو «المختلطة» كما تفهمها العروض الفرنسية، أي: «اجتماع مختلف الإمكانات في التقفية، من القوافي البسيطة إلى المتقاطعة أو المتتابعة»<sup>(١٩)</sup>، وأفضل، من جانبي، التمسك باصطلاح «المختلطة» للإشارة إلى تنوع القوافي في هذا النوع من النظم «الزخرفي» الذي يتبع استخدام القافية فيه نظاماً أكيداً داخل القصيدة، أو المقطع، أو الكتلة المقطعية. وقد رأينا في النماذج التي استشهدنا بها سابقاً، على هذا النوع، إن الشاعر فيما يرفض احترام مبدأ القافية الواحدة، يهمل أن يحافظ في قوافيه على توزيع منتظم قائم على التتابع أو التكرار أو التعاقب، بشكل يفصح في مجموعه عن انتظام تناظري صارم. هذا يعني إن المرحلة الرومانطيقية كانت، في مجال القافية، عبارة عن محاولة «تعددية» شديدة الأهمية في التمهيد للبيت الحر، ولكنها لم تكن لتبلغ الفضاء الكبير للقافية «الحرة» بالمعنى الواسع للكلمة.

مؤكد إننا غالباً ما نعثر في القصيدة الحديثة، الحرة القافية، على الامكانيات المتعددة

١٧- قصيدتنا «وحدة اليأس» و«أرواد يا جزيرة الوهم» اللتان قام الشاعر بتعديلها وأعاد نشرهما في مجموع «أغاني مهيار الدمشقي» تحت عنواني: «موتية الايام الحاضرة» (ص: ٢٤) و«موتية القرن الأول» (ص: ٢٥٤).

١٨- لا تشمل هذه الملاحظة، بالطبع، الشعراء الذين لم يكتبوا إلا قصائد منثورة، منذ البدء، كما هي الحال لدى الماغوط وأنسي الحاج وجبرا ابراهيم وجبرا وتوفيق صابغ.

١٩- براجين: م. غرامون: «في العروض الفرنسية»

للتقنية، حتى يمكن إدراجها في نطاق «القافية المنتظمة»، ولكن ما يميز القصيدة الحديثة هو غياب كل «نظام» موحّد في القافية، وكذلك الأهمية المتناقصة للقافية، أي ما يعني، في النهاية، توجهاً متماظماً صوب البيت «المرسل» (غير المقفى). إن الكلام على نظام للتقنية في القصيدة يعني افتراض وجود بنية مقطعية، في حين إن القصيدة الحديثة تتجاوز كل نمط من أنماط هذا التقسيم الذي يناقض إرادة غالبية شعراء الموجة الجديدة، وتصورهم الشعري الذي يعتبر القصيدة «كلاً» عضوياً لا يخضع تقسيمه إلى إلزامات شكلية مسبقة عائدة إلى عالم الإيقاع أو القافية.

وهذا هو ما يدفع كاتب القصيدة الجديدة إلى تحرير نصه من كل توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة، أو على تواترات منسقة أو متقاربة. هكذا يمكن أن نعتز، باستمرار، في الأعمال المعاصرة، على قوافٍ شديدة التباعد، ولا تتكرر إلا ضمن مسافات غير قابلة لتوليد الكثير من التوصلات أو علاقات الرجوع والصدى والتناذب وما إليها. ذلك ما يؤكد هذا النموذج للبياني:

١- الشمسُ والحُمُرُ الهزيلةُ والذبابُ

٢- وحذاءُ جنديٍّ قديمٍ

٣- يتداولُ الأيدي، وفلاحٌ يحدّقُ في الفراغ:

٤- في مطلع العام الجديد

٦- وأسْثري هذا الحذاء

٥- بدائيٌّ تمثّلان حتماً بالنقود

٧- وصباحُ دبكِ قرٌّ من قفصٍ، وقديسٌ صغيرٌ:

٨- ما حَكَ جِلْدَكَ مثْلُ ظفركِ، والطريقُ إلى الجحيمِ

٩- من جنةِ الفردوسِ اقربُ والذبابُ

١٠- والخاصدون المتعبون:

١١- زدعوا ولم نأكلْ

١٢- ونزجُ صاغرينَ فَيَأْكُلُونُ

١٣- والعائدونَ من المدينة: يالِها وحشاً ضريعُ

١٤- صرعاه موتانا وأجسادُ النساءِ

والخالمونَ الطيبون. (٥٠)

٥٠- من قصيدة «سوق القرية» («أهاريق مهشمة»، ص: ٣٧).



نلاحظ، مثلاً، إن قافية البيت الأول: «باب» (من كلمة «قُباب») لا تلقى جوابها إلا في البيت التاسع، الذي تتردد فيه المفردة ذاتها، في حين أن قافية البيت الثاني «دم» (من كلمة «قديم») لا تجد صدى لها إلا في كلمة «جحيم» التي يختم بها البيت

الثامن، وهكذا... إن عدم الاكتراث بالقافية يبدو وهو يتبع هنا سياقاً متطابقاً - وإن كان أكثر تسارعاً - مع ما شهدته القصيدة الفرنسية، حتى تراه يفضي في النهاية إلى شكله المتطرف المتمثل بالبيت «الموصل» الذي يمكن أن نتعرف عليه في قصيدة البياتي نفسها، حيث لا نجد الكلمتان النهائيتان في البيتين الثالث والحادي عشر («ناكل» و «الفراغ») أية اجابة أو صدى لا في الأبيات المستشهد بها هنا، ولا في كامل القصيدة. وإذا ما ذهبنا إلى حد اعتبار كلمة «الفراغ» متفقة في النغم الصوتي<sup>(٥١)</sup> مع كلمتي «الذباب» (البيت الأول) و «الحذاء» (البيت السادس) فإن المسألة تختلف مع كلمة «ناكل» التي لا تلقى

في كامل القصيدة أية مفردة نهائية تشترك معها في نغم الصوت. وما من شك في أن هذه الظاهرة لا تشمل الانتاج الشعري الحديث بكامله، بل نجد بعض الشعراء وهم يلزمون أنفسهم بصرامة مفردة، أحياناً، باستخدام القافية، بحيث تنتهي غالباً إلى رتابة ترهق النظام الشعري للقصيدة. وهذه بالضبط حالة نازك الملائكة التي نغيب على زملائها اهمال هذا الركن المهم في موسيقية الشعر الحر.<sup>(٥٢)</sup>

وفي المقطع الذي استشهدنا به، من شعرها، في الصفحات السابقة، لا يخرج توزيع القافية من حلقة التغليف المقطعية، البسيطة أو المتقاطعة. وحتى حين نواجه إعلاناً عن قافية معددة، كما هي الحال في البيت السادس (من المقطع المذكور) حيث تبدو «غريب» وهي تؤكد كلاً من «دروب» (في البيت الأول) و «حروب» (في البيت الرابع)، فإنها لا تشكل في الحقيقة إلا مفتحاً لتقفية أخرى مضايرة حيث نجد «غريب» صداها في «جديب» التي يختم بها البيت التاسع. وتجدد الإشارة إلى أن هذا المقطع يتمتع بأهمية خاصة في كونه يمثل موقف الشاعرة من القافية، موقفاً نجده شائعاً في كامل نتاج الملائكة الشعري.

٥١. أي ما كانت البلاغة العربية تدعوه بـ «الموازنة اللفظية» التي تعني التقاء النبر الصوتي لمفردتين، وهي ظاهرة لا ينبغي خلطها مع «الجناس» الذي يشترط، بالإضافة إلى تماثل النبر الصوتي، تكراراً لصحيح واحد في الألف، لي بدء أو وسط كل كلمة أو نهايتها. ويمكن لنظام تكرار الأحرف الصحيحة أن يكون مقلوباً، بصورة كلية أو جزئية، ويدعى هنا «جناساً مقلوباً» (كما هي الحال في: «يعملون» و «يعلمون»، أو: «واحة» و «حارة»). أما إذا لم تنفص الظاهرة عن تماثل في النبر فإنها تعتبر «ملحقاً بالجناس». ختاماً، يجب الاحتراز أيضاً من الخلط بين هذا كله و «السجع» الذي يعني: تقفية النثر.

٥٢. راجع كتابها المستشهد به سابقاً، ص: ١٦٥.

ومها يكن من أمر، فقد تواصل «محرر» القافية لدى شعراء الطليعة، حتى إنه اتخذ لدى البعض منهم هيئة «تصعيد مضاد للقافية». وهكذا بدأنا نرى ليس مجرد أبيات «مرسلة تلوح هنا وهناك في أطراف القصيدة، وإنما قصائد كثيرة متتابعة مجردة من القافية، وبخاصة لدى الشعراء الذين تبرز تصوراتهم «المضمونية» بمعزل عن الشكل الجاهلي، كيوسف الخال وصلاح عبد الصبور. وقد اختارت الملائكة قصيدة للأخير، وجدت فيها مناسبة للهجوم على «البيت المرسى» وعلى إهمال الشعراء الشبان للقافية، هذا مقطع منها<sup>(٥٢)</sup>:

«كنا على ظهر الطريق عصابةً من أشقياء  
متعذبين كآلة  
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت  
طال الكلام، مضى المساء لاجئة، طال الكلام  
وابتل وجه الليل بالانداء  
ومشت إلى النفس الملائة والنعاس إلى العيون»

إن غياب القافية في هذه الأبيات، وفي جانب كبير من الانتاج الشعري الحديث، لا ينتج عن مجرد إهمال بسيط، وإنما هو تعبير عن موقف يرى في القافية عائقاً أمام تحقيق القصيدة، لا يختلف بشيء عن القيود والتقسيمات الوزنية. ويمكننا أن نجد في هذا الموقف تفسيراً لظاهرة مهمة شاعت لدى بعض الشعراء المحدثين، تتمثل بلجوئهم، عن عمد، إلى ترتيب كتابة القصيدة بشكل يجعل قوافيها «تذوب» داخل النص الكلي، هي الوقفات الإيقاعية التي تولدها القوافي بالطبع، باعتبارها نهايات للأبيات، وهي قوافٍ أنها ولدت «عفوياً» لحظة الخلق.

لنتفحص هذا النموذج ليوسف الخال<sup>(٥٣)</sup>، بحسب الشكل الذي نشر فيه:

«كان حياً. أمس شقَّ الفجر عينيه  
مضى يحمل قلباً ضاحكاً للنور، للدفء، مضى  
يرفع زناداً، يضرب الأرض بكلتا قدميه،  
يصنع الريح على خديهِ، يجري.  
قبل نهر دافق. قبل سكن  
حُرَّتِ الرُّيا به. أو قبل شيء

٥٢- من قصيدة «السلام» (في «الناس في بلاد») وكذلك في كتاب الملائكة ص: ١٦٤

٥٣- من قصيدة عنوانها Momento Mori «البر المهجورة»، ص: ٤٩.

لا يكون الكونُ لولاهُ، ايمضي؟  
هكذا يمضي، ولا يمضي سواه.

إن هذا المقطع يبدو، للوهلة الأولى، كما لو كان مؤلفاً بكامله من أبيات مرسله، مع هذا فإن قراءة منصته ستجعلنا نلاحظ في الحركة الایقاعية بعض «الوقفات» التي تبدو - ليس كلها بالطبع - متجاوبةً بعضها مع بعض، عن طريق عناصر صوتية متماثلة ليست سوى القافية «المذوبة» في ثنيات النص وكتابة المقطع بشكل يأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة يمنحنا ما يلي<sup>(١٥٥)</sup>:

أمس شق الفجر عينيه  
مضى

يحمل قلباً ضاحكاً للنور  
للدفع مضى

يرفع زناداً  
يضرب الأرضَ

بكلتا قدميه  
بصفع الريح على خديه

يجري  
قيل نهر دافق قيل سكون

حرّت الرؤيا به  
أو قيل شيء لا يكون

الكون الاله  
أيمضي؟

هكذا يمضي

ولا يمضي سواه.

مؤكد أن بعض القوافي تبدو هنا «مقسورة» إلى حد ما، غير أن بعضاً آخر منها يبدو لنا طبيعياً تماماً، كما هي الحال في «عينيه» و«قدميه»؛ «سكون» و«يكون»؛ «لولاه» و«سواه».

٥٥- إن هذا الاجراء المأدب إلى البحث عن القافية غير المصرح بها من قبل المؤلف لا يمكن - وهذا ما نحن على وعي كامل به - إلا أن يكون إجراء قسرياً أو معتبلاً... وقد عمدنا، فيه، إلى تجاوز بعض «الوقفات» التي عمد الشاعر نفسه إلى تقطيعها عن طريق التحريك وتوزيع الأسطر.

وعلى الرغم من الاستقامة شبه الكاملة للنظام الإيقاعي في هذه الصياغة الثانية، فإن تدخل القافية يمكن له أن يمس بالنص الشعري إلى حد كبير، وذلك بما يولده من « وقفات » وانقطاعات يتجنبها الشاعر في هذا البناء الشعري ذي الإيقاع الموحد (نتيجة لتوالي فاعلاتن بلا انقطاع)؛ الذي يهيء للبناء التحاماً يُدفع حتى حدود الرتبة.

وإذا كان هذا الإجراء القائم على إعادة كتابة النص يبدو مصطنعاً واعتباطياً، فإنه يساعد، في الأقل، على تأكيد ما قلناه من قبل من هذا النزوع إلى تحطيم القافية، الذي سيدرك غايته في « المحطة النهائية » للشعر المنشور وقصيدة النثر. وإذا كانت الحركة الهارمونية في النوع الأول، التي تلعب دوراً كبيراً في منظومته الإيقاعية، تقود، أحياناً، إلى ولادة بعض الصلات والتماثلات في الرنين، كما رأينا في مقاطع الماغوط المستشهد بها في صفحاتنا السابقة، فإن النوع الثاني، القائم على إيقاع « نثري » فوضوي، يبدو وهو يتحاشى هذا التماثل الصوتي المتوازن.

### نحو تفسير لغوي ايقاعي للتحويلات الجديدة

لقد أوضحت منذ البداية العوامل التي اعطت لهذا البحث في التحول الوزني طابعه الوصفي والايضاحي، وهذا مكنتني من ان اترصد فيما بعد وينحو ملتحم ومنهجي الى حد ما، الظواهر الأكثر أهمية، المدرجة في سياق التمرد المضاد للتقليد، على الصعيدين الادبي او الاجتماعي، كما مكنتني من الكشف عن الاتجاهات العامة للتجديد الحدائي. ولذلك يدخل في الاهتمام الاساسي لهذه الدراسة ان تبحث في الطبيعة الصوتية الايقاعية لهذا التحول، او في القوانين الداخلية التي يمكن ان تكون قد أسهمت في

توجيهه. مع ذلك لا يمكن الاستغناء عن البحث، ولو من منظور عام، في ملمح موازٍ واساسي من ملامح هذه الظاهرة وأعني به العلاقة المباشرة او غير المباشرة، التي يمكن ان تقوم بين تحول اللغة وتحول الايقاع. وهذا ما يشكل الخاتمة المنطقية لهذه الدراسة التي حاولنا فيها معالجة هذين العاملين المتأخرين من عوامل التعبير الشعري.

نجد انفسنا مدعويين، من خلال هذا الملمح بالذات، الى تجاوز البنى الايقاعية الخارجية للعمل الشعري الحديث، والذهاب الى ما هو ابعد منها، دون ان نزعج، مع ذلك، الوصول الى درجة فحص أو استقصاء اختصاصي او منهجي او مكتمل للظاهرة. وخارج اطار المعاينات الشخصية وبعض الاستنتاجات الصائبة التي يمكن ان نقترح، انطلاقاً منها، وجهة أو أكثر للتحليل، فاننا مستعدون، بوجه أساسي، بالمستوى الذي بلغته اعمال فقهاء اللغة وعلماء العروض والأصوات العربية، من الغربيين او العرب، في مجال البنية الايقاعية اللغوية، للشعر العربي القديم، والتحولات النطقية، الذي تم رصده في مختلف اللهجات العربية المحكية.

اما فيما تصل البنية الايقاعية للشعر العربي الحديث، فقليلة هي المراجع التي يمكن ان تقدم لنا عوناً جدياً في البحث.

وليس هناك، في حدود علمي، الا عملان اثنان قاما بمعالجة مسألة التحول الوزني الذي احده البيت الحر في الشعر العربي:

١- كتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر» الذي رجعنا اليه مراراً في فصولنا السابقة، وحاولنا ان نوضح العقلية التي كانت توجهه، وحدودها، وهذا ما لا يجرده بالطبع من فضل احتوائه على العديد من الاجتهادات و«اللقى» الثمينة التي تقبض عليها الكاتبة بشكل غامض. وبالإضافة الى الصيغة الانطباعية للعمل وافتيقاره الى الموضوعية المنهجية لدى عرض الكاتبة للبنى الوزنية لـ «الشعر الحر»<sup>(١)</sup>، فان الكاتبة تتبنى منهجاً في التحليل يقوم على تطبيق معايير سلفية على ظاهرة بدا انها تتخذ الوجهة المعاكسة، تماماً للأخطا التي نظمتهما القوانين والقواعد التقليدية.

وتبدو مثل هذه الطريقة الامتثالية غير مناسبة وعقيمة، لا سيما التحول الوزني الحالي بدأ يكتب، تدريجياً، ملامح قفزة نوعية تتجاوز مقدرات التحليل والتفسير التي يتمتع بها المنهج التقليدي. هذا فضلاً عن أن المنهج المذكور، كما أشرنا في فصولنا السابقة، لم يدرس بصورة كافية مطلقاً، ولا تم «اكتناؤه فحواه» على نحو كامل او نهائي.

٢- كتاب الدكتور محمد النويبي «قضية الشعر الجديد»، الذي حاول، خلافاً لنازك الملائكة، ان يخطط لنظرية «نبرية» *théorie accentuelle* لم تقلل نواقصها وثرغراتها من اهميتها الفائقة. والحق ان هذا الكتاب يمثل المحاولة الاصلية الاولى، لدراسة الشكل الايقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر، انطلاقاً من أسس ومقاييس غير تقليدية، في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد الى تطبيقات المنهج الخليلي، وانما في ضوء الواقع الحي للغة. ومن هنا ينبع الاهتمام الكبير الذي نحضه لهذه المحاولة، هنا، اهتمام يفرض علينا بالتالي مناقشة استنتاجاتها الاساسية.

لنعرض، في البدء، وعلى نحو مختصر، وجهة نظر الكاتب نفسه:<sup>(٢)</sup>

١- يتبنى النويبي وجهة نظر «ت. س. اليوت» بخصوص «موسيقى الشعر» التي تستمد ايقاعها من اللغة الحية<sup>(٣)</sup>، فيطرح النقاط التالية:

١- يعالج الكتاب مظاهر متعددة للشعر الجديد، غير اننا نؤكد، بخاصة، على اهمية النقاط المطروحة في الفصل الثاني (ص: ٢٧) حول «الاصول الاجتماعية لحركة الشعر الحر».

٢- يعالج كتاب النويبي، بدوره، جوانب عديدة من المسألة، سهم هنا بما يمس موضوعنا الحالي، فحسب.

٣- قدم المؤلف، كمدخل لكتابه، ترجمة لدراسة «اليوت»:

«موسيقى الشعر» *The Music of Poetry* التي يعرض فيها الشاعر الانكليزي نظريته في اطار محاضرة القاها في جامعة غلاسكو *Glasgow* عام ١٩٤٢، وقد نشرتها «مطبوعات جامعة غلاسكو»، ثم أعيد نشرها في كتابه «في الشعر والشعراء» عام ١٩٥٦، (ص: ٢٦).

أ): العلاقة الضرورية، بل الملزمة، بين اللغة الشعرية واللغة المستخدمة في المحادثة اليومية<sup>(١)</sup>؛

ب): يكون « موسيقى » الشعر تقم، بالضرورة، في لغة المحادثة السائدة في بيئة الشاعر وعصره<sup>(٢)</sup>؛

ج): كون « الموسيقى » تظل، بفعل التعليل السابق، ولدواع أخرى أيضاً، ملازمة لطبيعة الشعر. وهذا ما يدفعه الى رفض المسيرة المتمردة على الوزن، والتي تقود الى غياب للنظام الايقاعي، الى « الشعر المنثور »<sup>(٣)</sup>؛

د): وختاماً: حتمية قيام الثورات اللغوية والايقاعية كلما ابتعدت اللغة المحكية، المتطورة بطبيعتها، عن اللغة الشعرية التقليدية<sup>(٤)</sup>.

٢- يتوصل المؤلف، في ضوء هذه « المصادر » المطبقة على الشعر العربي، الى تقديم استنتاجاته الخاصة التالية:

أ): ان الشعر العربي القديم كان متلائماً، في بناء اللفظية والتركيبية والايقاعية، مع الوضع اللغوي لبيئته وعصره<sup>(٥)</sup>،

ب): انه لم يكن هناك مفر من الثورة الشكلية للشعر العربي المعاصر، بفعل المسافة الملحوظة بين اللغة الشعرية التقليدية ولغة المحادثة الحالية<sup>(٦)</sup>،

ج): ان الشكل الجديد لم يتوصل الى التقاط التجارب والتقنيات الاسلوبية للغة اليومية وحسب، بل تمكن، فوق ذلك، من التقاط الاصوات والاسلال النغمية (او الصوتية)، وقد تهيأ له ذلك بفعل محاولاته الواعية وغير الواعية في آن معاً.

٤- براجع، مالا صفة الى ترجمة دراسة، إلبوت، تطوير النوبي نفسه للمسألة في الفصول الثاني والثالث والرابع

من القسم الاول (ص: ٣٩، ٤٥، ٦٧).

٥- المصدر نفسه، دراسة إلبوت (ص: ٣٩، ٣١، ٣٢).

٦- المصدر نفسه، خصوصاً الفصل الاول من القسم الاول (ص: ٢٧) والفصل السادس من القسم الثاني (ص: ١٢٦). وتجدر الإشارة الى ان وجهة نظر النوبي لا تعكس وجهة نظر البوت بالضبط، وتجدد الإشارة الى ان وجهة نظر النوبي لا تعكس وجهة نظر البوت بالضبط، وانه يخلط، أحياناً، كما سرى، بين مفهومين متمايزين لدى الشاعر الانكليزي، هما مفهوما: « الموسيقى » و« العروض ».

٧- المصدر السابق، وخصوصاً الفصلان الاول والثاني من القسم الثاني (ص: ٩١، ١٠٥) ودراسة إلبوت (ص: ٣١، ٣٥، ٣٧).

٨- براجع، خصوصاً، الفصول الثالث والرابع والخامس من الباب الثاني.

٩- براجع، الفصل الاول من الباب الثاني، (ص: ٩١).

انطلاقاً من هذه النقطة، شرع النوبي في بحثه، يرسم نظريته الشخصية في طبيعة التحول الشكلي الجديد، معتبراً إياه كمجموع لغوي - صوتي - ايقاعي<sup>(١٠)</sup> :

أ) : لا يقصر المؤلف كلامه على « موجات نغمية » أو « محطات نغمية ختامية » انتقلت من اللغة اليومية الى البنى الايقاعية للشعر الحديث، وانما يتكلم كذلك - وهذا هو الأهم - على عنصر « النبر »<sup>(١١)</sup> في القصيدة .

ب) بعد ان تحدث، بتعجل، عن « النظام النبري » في « بعض الاغاني الشعبية »<sup>(١٢)</sup>، وبدون ان يتطرق مباشرة وبوضوح، الى حضور « النبر » في اللهجات العربية المحكية، او في اللغة الدارجة<sup>(١٣)</sup>، او حتى في الشعر العاصمي<sup>(١٤)</sup>، بوجه الاجمال، صادر المؤلف على كون اللغة الادبية المعاصرة ( المكتوبة ) تتضمن على « نظام نبري خاص »<sup>(١٥)</sup> .

ج) : دون ان يقدم النوبي اجابة قاطعة تبين ما اذا كانت اللغة « المعاصرة » المكتوبة قد اكتسبت ظاهرة النبر حديثاً، فانه يتكلم على امكانية التأكيد على وجودها في اللغة العربية الكلاسيكية<sup>(١٦)</sup>، مستنداً، كما يصرح الى « اجاث » ابراهيم انيس و « استنتاجاته » بينما استند ابراهيم أنيس، بدوره، الى « تجويد » القرآن في القاهرة ليضع « قواعد » التنبير<sup>(١٧)</sup> .

د) : بالاضافة الى ما تقدم، لا يستبعد النوبي احتمال وجود « نظام نبري » في الشعر العربي القديم، فيما يتصل بطبيعة القائه في تلك الحقبة، وهو ما لا نعرف عنه الكثير على الاقل . ومهما يكن من امر، فالمؤلف يعتبر ان الالتقاء الحالي للشعر

---

١٠ - يغطي عرض هذه النظرية الباب الثالث والآخر بكامله من الكتاب، ابتداءً من (ص: ١٤٢)، وعنوانه: « مستقبل الشعر الجديد » .

١١ - تراجع الفصل الثالث من الباب الثاني (ص: ١٠٢)، والفصل الثالث من الباب الثالث (ص: ٢٢٩) .

١٢ - تراجع (ص: ١٥٦) .

١٣ - تراجع تحديد هذا المصطلح في هذه الدراسة ( اللغة الشعرية و اللغة المحكية ) ( الباب الاول، الفصل الثاني)، بالمقابلة مع مصطلح « اللهجة » .

١٤ - يتطرق الكتاب الى « الكلام المنظوم، الموجه للغناء، فقط، في حين كان يجب الرجوع كذلك، الى الشعر العامي الذي لا يمول على « التلحين الموسيقي » - « الإبانة » من توزيع النبر، في اجزائه . (تراجع ص: ١٥٦) .

١٥ - (ص: ١٤٩) .

١٦ - تراجع (ص: ١٥٠) .

١٧ - تراجع، عموماً، الفصل الاول من الباب الثالث، حيث يتحدث المؤلف عن القاعدة الايقاعية للشعر، وكذلك فيما يتعلق بالاعتداد على « اكتشاف » ابراهيم انيس (ص: ١٥٢) .



القديم نفسه او للشعر بصورة عامة ، وكذلك قراءة النثر ، والمحادثة ، تمتد دائما الى ادخال نظام نبرتي .

هـ : ان الشعراء العرب قد استشعروا هذه الخصيصة ، بوعي او بدون وعي ، كما يعتقد المؤلف ، وادخلوها في نظامهم الوزني ، وهكذا فان الاساس الإيقاعي للشعر العربي الجديد يتجه ، تدريجياً ، الى الموازنة بين النظامين الوزنيين : الكمي والنبرتي .

و) : ويعبر المؤلف ، في النهاية ، عن امله بان يطور الشعر العربي الجديد هذه الافادة من الوظيفة النبرية ، بغية الوصول الى نظام نبرتي « مكتمل » وناضج ، يحل ، بصورة نهائية ، محل النظام الكمي الذي كان مهيمنا في العروض القديمة ، وذلك لأن هذا النظام قد كف عن الاستجابة لـ « ايقاعات » الحياة واللغة العربية المعاصرة .

ورعنا كان من المناسب أن نستحضر ، بإيجاز ، موقف « اليسوت » نفسه من « موسيقى » الشعر ، قبل أن نناقش النقاط المختلفة لأطروحة النوبي ، هذه . وتفرض هذه الاستعادة للموقع الاليوتي نفسها ، خصوصاً ان نتائج هذا الموقف ، بما هي ، أو كما جرى الأخذ بها من قبل النوبي ، تمس بصورة مباشرة تحليل الاتجاه الإيقاعي للشعر العربي الحديث .

اننا إذ نقر ، تماماً ، بكون « الموسيقى » ملازمة لطبيعة الشعر ، علينا أن نتذكر ان تعريف « موسيقى » الشعر ، وكذلك الموسيقى بوجه عام ، لم يكف عن التطور على مر العصور<sup>(١٨)</sup>

وفي المرحلة الحالية التي بلغها التطور المفهومي والتطبيقي للموسيقى وللأنواع الإيقاعية ( من الغناء إلى الرقص ، فالشعر ، الخ ... ) ، لم يعد دقيقاً تماماً الكلام على « نسق محدد » أو « نظام » ، وما إليها . ومع إن الإيقاع المعاصر يمثل عملاً منظماً على الدوام - إذا تركنا جانباً النزعة الارتجالية في الفنون جميعها - فإن هذا الإيقاع ، إنما يكشف بالمقابل ، عن انعطاف نحو مبدأ « التنظيم الفوضوي » الذي يمكن أن يكون صدىً للغة الحياة الحديثة وأطرها والذوق الذي تولده هذه الحياة كما يمكن أن يكون طريقة في الإحتجاج على هذه الحياة وقيمتها المعمة .

ويتمثل واحد من مظاهر التطور الحديث للفنون الإيقاعية ، في الإتجاه نحو تجاوز النظم المغلقة . أي الإنتقال من الإيقاع المنهجي إلى الإعداد الحر ، بمعنى « تنظيم اللبنة

١٨ - يمكن ان نقول الشيء ذاته بخصوص تحديد طبيعة الشعر .

الصوتية، لا بمعنى النظام المتصور مسبقاً كما في المفهوم التقليدي. وإنطلاقاً من وجهة النظر التي ترى في الإيقاع « المنظم » « شعر الكلام »، فإن جانباً من الموسيقى الحديثة يمكن اعتباره بمثابة « نثر الموسيقى » إذ صح التعبير.

إن دراستنا هذه لا تعنى بالبحث في طبيعة الشعر وعلاقته بالموسيقى؛ هي تتحدد، في صفحاتها الحالية، بمناقشة آراء النوبي بعد عرضها. غير أن الإجابة على الدكتور النوبي، الذي يحاول أن يثبت العلاقة « الأساسية » بين الإنفعال والتعبير « الموقَّع » بالإستناد إلى نماذج يأخذها من الحياة اليومية من جهة، وإلى تأويل متطرف لآراء « إليوت »، حول قدرة الكلمات « المنظومة » بخلاف الكلمات « المنشورة » في الذهاب، إلى ما وراء حدود الوعي<sup>(١٩)</sup>، من جهة ثانية، هذه الإجابة تفرض علينا أن نقدم الملاحظات الأولية التالية:

١- صحيح إن « إليوت » يميز بين الإيقاع النثري، وإيقاع الشعر<sup>(٢٠)</sup>، ولكنه لا يتكلم على « كلمات موقعة أو منظومة ». كذلك فإن الشاعر الإنكليزي يبدو وهو يؤكد، في المقطع الذي حدده النوبي، على النثر الإستعمالي أو العلمي، وليس على الأنواع الأدبية للنثر، التي يمكن لها أن تتمتع بدرجة عالية من الغنى الإيقاعي، وهذا ما يؤكد استخدام الشاعر لمصطلح « الشرح » في المقطع المذكور نفسه، وكذلك توسيعه اللاحق لدراسته، التي سنأتي على عرضها فيما يلي.

٢- يتمتع النثر هو الآخر بـ « بنية إيقاعية » بالمعنى الواسع للكلمة. لكن إذا كان النوبي يقصد الكلام - كما يبدو واضحاً في تحليله - على النظام الإيقاعي المنسق المتمثل بالنظم، فلا شيء يثبت، بالمقابل، أن التعبير العاطفي لا يتلاءم مع الإيقاع المتقلب، غير « التناسبي »، بل وحتى غير المنتظم الذي يميز بعض أشكال النثر، أكثر مما يتلاءم مع صرامة النسق العروضي. وفي مثل هذه الحال يتوجب الكلام على تأثير العادة ومن ثم التقاليد، ومن خلال ذلك خصوصية الشعوب والحقب المختلفة.

من هنا، لا شيء يثبت أن حساسيتنا المعاصرة هي أكثر استجابة للكلمات المنظومة منها إلى الكلمات غير المنظومة. ألا يمكن أن يكون « لا وعينا » الحديث أكثر قابلية لتلقي « وسائط تعبيرية » مختلفة عن تلك التي كانت تراود « لا وعي » الأسلاف؟

١٩- ترجمة دراسة إليوت في كتاب النوبي، (ص: ١٨).

٢٠- المصدر ذاته، (ص: ٣٠، ٣١).

إن النوبي يخلط - كما رأينا هنا - بين مصطلحين يردان لدى «إليوت» هما موسيقى القصيدة بوجه عام، والنظم. ويعرف الشاعر الإنكليزي القصيدة الموسيقية musical poem بحضور نموذج (أو مثال) موسيقي للصوت، (musical pattern of sound) وكذلك بحضور نموذج آخر لمعاني الكلمات التي تتألف منها القصيدة (musical pattern of meanings of the words which compose it) وهو يختم بأن «الإثنين يشكلان كلا لا ينفصل» (٢١).

مؤكد أن تشخيص هذين «العنصرين المكونين» يجعلنا نفكر بدعوة إلى تحليل معق، غير أن ما يعيننا، في إطار اهتمامنا الحالي، هو معرفة ما يقصده المؤلف بتعبير «النموذج الصوتي» في القصيدة، بالقياس إلى قواعد العروض. غير أن دراسة «إليوت» لا نعدنا في الحقيقة بتحديد مباشر لهذه المسألة، ويمكن أن تكون التعابير التي يستخدمها بالمقابلة مع المفاهيم الموسيقية بوجه عام، قد أسهمت في إشاعة الخلط الذي اكتنف بعض استنتاجات الدكتور النوبي. ومن أجل أن تتمكن، في النهاية، من تسليط المزيد من الضوء على هذه النقطة، سوف يتوجب علينا جمع بعض الالمحاحات المنتشرة في دراسة إليوت المذكورة، واستخلاص «تعاليمها» الأساسية بخصوص الظاهرة قيد الدرس:

١ - يتحدث إليوت عن «الميلوديا» (النغم) و «الهارموني» (تألف الأنغام) اللذين يظل على الشاعر أن يستمدّهما مما يتناهى إلى سمعه من أصوات، غير إنه يحلّزنا في الوقت نفسه من الخطأ في اعتبار «الميلوديا» شرطاً جوهرياً في الشعر، وأنها تشكل ما هو أكثر من عنصر مكون من عناصر «موسيقى الكلمات» (٢٢). ويضيف المؤلف بهذا الصدد: «إن جانباً، فقط، من الشعر يبدو موجهاً للغناء، أو ينزع إلى الغناء. في حين إن معظم الشعر المكتوب في الأزمنة الحديثة ينزع لأن يكون «محكياً» (meant to be spoken) (٢٣).

ومن جهة أخرى، يدع إليوت، في كلامه عن البنية الموسيقية للقصيدة معلماً للنشاز و «تنافر الأصوات»، وذلك لأن كل قصيدة على درجة معينة من الطول، يظل عليها، من أجل أن تنتج «إيقاع عاطفة متموجة، وأساسية بالنسبة لمجموع تلك البنية»، نقول يظل عليها أن تكشف عن بعض «النقلات» بين مقاطع متباينة «والتوتر». ويضيف «أن المقاطع ذات الدرجة الأخفض من التوتر تتشكل،

٢١ - في «في الشعر والشعراء»، (ص: ٣٣).

٢٢ - المصدر نفسه، (ص: ٣٢).

٢٣ - المصدر نفسه، (ص: ٣٢).

بالنسبة لمستوى الكلي للقصيدة، ما تمكن دعوته بالمقاطع النثرية<sup>(٢٤)</sup>، وإذا انتبهنا إلى أنه يميز بين «موسيقى» الشعر الدرامي وباقي الأنواع الشعرية<sup>(٢٥)</sup> - هذا التمييز الذي يبدو وكأنه إلبوت يسوّغ من خلاله حلول مسرح النثر محل المسرح الشعري - وكذلك بين «البيت الحر» و«النثر الردي»<sup>(٢٦)</sup>، فبان لنا سندرك، على نحو أفضل، ما يعني لديه مفهوم «موسيقى» القصيدة بالقياس إلى عروض الشعر. فالأول تمثل ثمرة لجهود الشاعر لكنها مع ذلك تولد، مع شكل القصيدة وتختص بصورة طبيعية وربما عفوية كـ «قوانين اللغة»، بقيودها و«جوازاتها» و«إيقاعاتها» و«نماذج صيغها الصوتية»<sup>(٢٧)</sup>. يبدو لنا مثل هذا الفهم بعيداً عن التطابق مع قوانين و«النظام العروضي» الذي لا يشكل سوى صياغة تطابقات أو نماذج إيقاعية موحدة في سلسلة من الأعمال الشعرية متأثر أحدها بالآخر<sup>(٢٨)</sup>.

لكن خارج هذا التمييز بين الجهد الإيقاعي أو الموسيقي في عمل الشاعر وبين النموذج الأصلي للنظام العروضي، أين يمكن أن ندرج دعوة إلبوت الأساسية للانفتاح على تطور اللغة المحكية ومميزاتها الصوتية: بنى والتطابق معها، حتى لو كانت هذه اللغة تشهد مرحلة تدنٍ وتراجع؟<sup>(٢٩)</sup>

ومها كان باستطاعتنا القول عن موقف إلبوت حول هذه الأسئلة، وأياً كانت التفسيرات التي يمكن إعطاؤها لهذا الموقف، فإن المفهومات التي يقترحها علينا والنقاط التي يثيرها تستطيع أن تمدّنا بأدوات تحليل وجدل في إطار حركة الشعر العربي الحديث.

لقد تحدثنا طويلاً عن «نثر» (من النثر) اللغة الشعرية العربية المعاصرة «وتعميمها» (من العامية)، وهذا ما يشكل ظاهرة مشتركة للنشاط الشعري في العالم. ولكن، خلافاً لآراء النوبي التي تبدو لنا حافلةً بالتناقض، فإننا نرى هذا النزوع «نثر» الإيقاع الشعري، وهو يولد بالتوازي مع هذا التحول اللغوي المشار إليه آنفاً.

٢٤- المصدر السابق.

٢٥- المصدر السابق، (ص: ٣٤، ٣٥).

٢٦- المصدر السابق، (ص: ٣٧).

٢٧- المصدر السابق.

٢٨- المصدر السابق.

٢٩- ولكنه يمنح للشاعر، بالمقابل، الحق، أو أنه يستد إليه مهمته اثبات أمام انحطاط اللغة، والابقاء عليها في المستوى الذي كانت تحتله في الماضي. المصدر السابق (ص: ٣٧، ٣٨).

فهل ينبغي أن نرى في هذه الظاهرة علاقة عضوية، أم مجرد توافر ظاهراتي؟ في الحقيقة، إذا لم يكن باستطاعتنا إستبعاد الأهمية العظمى للاتجاه الاستقلالي نحو تحرير الشعر من جميع أشكال العروض والالتزامات الشكلية التقليدية، (هذا التوجه الذي توصل، كما رأينا، إلى تحقيق تحرر كامل من الوزن)، فإن علينا أن نعيد التحويلات الإيقاعية إلى كامل التحولات التي تعرضت لها اللغة الشعرية على الأصعدة كلها، كما عملنا على عرضها في هذا البحث. إذ بالإضافة إلى التأثيرات اللفظية والبنائية والصوتية، التي مارستها، على الشعر الحديث، كل من اللغة المحكية - وشعرها بلا شك - والنثر والقراءات الأجنبية والترجمة، وهذا ما يغطي ما دعوناه بظاهرة «تبسيط» الشعر ونثره أو نشره. هناك انقسام الجملة الشعرية إلى كتل لغوية، وفي النهاية إلى مقاطع إيقاعية، وظهور «المفردة» المتحررة باعتبارها وحدة دلالية، صوتية غالباً، منعزلة أو مستقلة، وكذلك ذوبان العبارة في النص الشعري، مما يجعل من الأخير كتلة لغوية - إيقاعية تتحدى مقاييس التوزيع التقليدي للنص، والتي يعود فيها الشاعر - أي في هذه الكتلة اللغوية - الإيقاعية، إلى «ألعاب» كتابية و«إخراج» خاص على الصفحة، وإشارات طباعية، ترسم، كلها، الحدود البنائية الوزنية.

وما يهمنا الآن هو ما يتعلق بالمفهوم الإليوتي، مأخوذاً في إطار الشعر العربي، أي العلاقات الصوتية - الإيقاعية بين اللغة الشعرية واللغة الحية (أو الدارجة). إن تبرير اطروحة إليوت، بهذا الخصوص، يمكن إيجاده على نحو أكثر سهولة في إطار وضعية شعرية ولغوية محددة، تلك هي وضعية الشعر واللغات الغربية، التي تقتصر المسافة، فيها، بين اللغة المحكية والكتابية على اعتبارات اسلوبية تقريباً، وإذن فهي مسافة كمية وليست نوعية بتاتاً. في حين إن المسافة التي تفصل بين اللغة العربية الأدبية (المكتوبة) وبين مختلف اللهجات المتداولة في العالم العربي تقدم نفسها في طبيعة نوعية: نحوية وصوتية، ومن خلال ذلك إيقاعية. وبالنتيجة فمن غير الممكن الكلام على العلاقات القائمة بين اللغة العربية «الحية»، اليومية، وبين لغة الشعر، والأدب بوجه عام، دون التطرق إلى هذه الثنائية الخاصة وآثارها المباشرة على الثورة اللغوية - الإيقاعية للشعر العربي المعاصر<sup>(٢٠)</sup>

٣٠- يراجع القسم الثاني من دراستنا الحالية، حول اللغة الشعرية، وكذلك القسم الأول (الفصل الثاني)، حول مشكلة اللغة المحكية.

ومن أجل الاحاطة بهذه المسألة، ينبغي الإستناد إلى تحليلات علم - صوتية واسعة وكاملة، تبدو الأعمال، المقبولة مع ذلك، التي جاء بها حتى الآن علماء فقه اللغة وعلماء الصوت، مجرد عناصر جزئية وأولية<sup>(٣١)</sup>. هذا من جهة، كما ينبغي الإستناد من جهة ثانية، إلى دراسة ايقاعية حديثة لمختلف نماذج العروض العربية « المحكية » أو « المكتوبة » في اللغة المحكية، بالمقارنة مع البنى الوزنية الكلاسيكية<sup>(٣٢)</sup>.

لكن مهما أمكن القول حول نتائج هذه الأعمال، فإنها تظل قادرة على تزويدنا بوسائل تحليل ناضج، متماسك، ومجرد من النواقص الأولية. وهي تمكننا، في سياق بحثنا الحالي، من الكشف عن الطابع « الإنتقائي » والتعجّل لمنطق النوبي، حين يتحدث عن « انتقال التبرات الحية » من اللغة المحكية إلى اللغة « الأدبية »، دون أن يستند، في بحثه، على مختلف التأثيرات التي تمارسها الخصائص المقطعية والصوتية للأولى على الثانية. ويبدو هذا أشد خطورة حتى عرفنا أن بالامكان دراسة معظم هذه الخصائص باعتبارها تعديلات خاصة باللغة « المكتوبة » التقليدية، ناتجة عن التطور « الحي » للغة اليومية<sup>(٣٣)</sup>. وحتى إذا أمكن الافتراض ان تطور اللغة الأدبية قد تحقق بمعزل عن « شقيقتها الفقيرة » المحكية، وهذا ما لا يمكن التفكير به، فإننا ملزمون بدراسة مظاهر هذا التطور، وإيضاح التعديلات الصوتية التي مكنت من إدخال النبر - إذا كان هذا حاصلًا. إذ لو لم يكن هذا « النبر » قائمًا في اللغة

٣١- تراجع، بين مصادر أخرى، بخصوص المقطع والحركة (او النغم) في العربية الكلاسيكية واللهجات العربية:

- كانتينو: «دروس في اللغة العربية» (ص: ١١٧، ١١٩)، وكتابه المشترك مع ي. حلباوي

Helbaoui: «مدخل أولي الى العربية المشرقية» (لغة دمشق).

- ج. فلايش: «محاولة في فقه اللغة العربية» (ج ١، ص: ١٦٦، ١٦٧، ١٦٩).

- أ. القلبرني: «مدخل صغير الى اللهجة اللبنانية»، وبخصوص تأثير اللغة المحكية في لغة الكتبة.

- ابراهيم السراي: «فقه اللغة المقارن» (ص: ١٣، ١٥٣)، وكذلك الامثلة المختلفة على هذا التأثير

التي يطرحها في كتاب آخر له «لغة الشعر بين جيلين».

٣٢- يعرض سيمون جارجي في مختاراته من «الشعر العامي التقليدي المغنى في الشرق الادنى العربي»، هذه

الانماط العروضية، ويلمح الفرضيات المختلفة حول اصولها الوزنية. كذلك فإن ح. قبل بطرق هذه

المسألة بإيجاز، في بحثه المستشهد به سابقاً «الانسكلوبيديا الاسلامية» (ص: ٥٩٧). وهذا ما يعمل

«كانتينو»، أيضاً، في كتابه المذكور اعلاه (ص: ١٢١).

٣٣- ليس بإمكاننا ان نتوسع هنا في مناقشة ظروف هذه التغيرات، او اصول اللغة المحكية واشكالها «اللهجية»

المختلفة، التي يؤكد بعض فقهاء اللغة ومؤرخيها على ان تطورها يظل موازياً لتطور اللغة الكلاسيكية.

تراجع، هذا الخصوص كتاب ابراهيم السامرائي «فقه اللغة المقارن»، وخصوصاً الفصل المكرس لهذه

المشكلة (ص: ٢٢٩)، وكذلك فصلنا نحن، المكرس لتطور اللغة الشعرية (في القسم الثاني من هذه

الدراسة).

المكتوبة القديمة، فإن هذه التعديلات ستشكل «المجرم» الذي اتخذه «عنصر القوة» هذا في عبوره إلى اللغة المعاصرة. إن تحديدات الاختصاصين لا ترى في النبر عنصراً «دخيلاً» بل عنصراً أساسياً في الطبيعة الصوتية والنطقية للغة، وهذا يعني وجوب الأخذ به كخصيصة أساسية في نطق الشعب الذي يتكلم هذه اللغة. هكذا يمكن أن نفسر الظاهرة الشائعة التي نرىنا مواطناً فرنسياً، على سبيل التمثيل، وهو ينزع إلى إدخال نظام لغته الخاص في التنبير (وهو يتمثل في الفرنسية بالتشديد على المقطع الأخير من الكلمة أو المجموع الصوتي)<sup>(٢١)</sup> حين يتكلم الإنكليزية أو لغة أجنبية أخرى.

وفيما يتصل بالعربية أما أن يكون العرب قد امتلكوا، منذ البدء، هذه الخصيصة النبرية، وتمثلت في التكوين الصوتي للغة التقليدية، أو أن يكون «جهاز النطق» للأجيال العربية المتعاقبة قد تعرض لتعديلات حساسة انتهت باللغة إلى هذه الصيغة من التنبير؛ وفي مثل هذه الحالة، لا يكون بمقدور هذه الخصيصة «المكتسبة» إلا أن تعبر عن نفسها في اللغة «الحية»، اللغة المحكية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة كون اللغتين لا تمثلان إلا «شكلين» لكان أصلي واحد، أي «تحقيقين» صوتيين متميزين لظواهر قاعدية واحدة، بتعابير كانتينو<sup>(٢٢)</sup>، بات من غير الجائز الكلام على مجرد تشويه حاصل بفعل «إدخال المباحث» للنبر من إحدى هاتين اللغتين إلى الثانية. وينبغي على العكس، التفكير في تفاعل مشترك بين الشكلين اللغويين الاثنين، على مختلف الأصعدة: من حيث المفردات، والبنى التركيبية، والمقطعية، و«قوة» اللفظ.

ومع أننا لا نستطيع أن نفعل في سياق هذا التفاعل، دور اللغة الأدبية في الحفاظ على أشكال النطق القديمة في اللهجات العربية<sup>(٢٣)</sup>، وبالتالي في إعاقة تطور هذه اللهجات، فإن التأثير الحقيقي يتحقق في اتجاه المعاكس بصعوبة، بالطبع، ولكن بنحو واضح وقاطع: إذ ألا تشكل أفواهنا في الحقيقة المكتبات الأكثر رداءة أو «المتاحف» اللغوية الأقل وفاء؟

٢٤- مراجع: م. غرامون، «النبر التوكيدي في النطق الفرنسي» (ص. ١٠٥) و«برنيل مالمورج»: (ص. ٩١، ٩٢).

٢٥- «دروس في فقه اللغة العربية» (ص. ١٥٢).  
٢٦- بمالغ ج. فلايش هذه النقطة في محاولته «في فقه اللغة العربية»، حين يتحدث عن التعديلات المقطعية في اللهجات العربية (ص. ١٦٧). ويطلق سيمون جرجي، من منظور مغاير، تأثير العرب «الآسية» على الشعر المنظوم في اللغة المحكية («الشعر العامي التقليدي المعنى في الشرق الأدنى العربي») (ص. ٢٢).

وإذا استعزنا المصطلحات السياسية - الاقتصادية، أمكننا القول إننا نجد في اللهجات العربية بنية لغوية تحتية متطورة في ظل بنية فوقية تمثلها اللغة المكتوبة. ويتخذ هذا التطور في بعض الأحيان شكل تعايش متواز بين كل من الشكلين اللغويين. وثمة الكثير من العلامات التي تدفع المرء إلى الاعتقاد بأن اللغة «الكلاسيكية» (أو الفصحى) تتطور في عزلة، داخل برجها العاجي، بمعزل عن الضغوط «التحتية» التي تمارسها عليها «لغة الشعب». ولا يصح مثل هذا الاعتقاد إلا جزئياً، فقد أشرنا في عرضنا للتطور اللغوي ما قبل - الحديث إلى التحولات التي تعرضت لها لغة الأدب والشعر بالتجارب مع الوضع اللغوي العامي (الشعبي) للحقب (العباسية، فالاندلسية، فالرومانطيقية)، بالإضافة إلى عوامل أخرى بالطبع.

والواقع، أن اللغة المحكية، على الرغم من المظاهر السائدة، لم تكف عن التأثير في تطور اللغة المكتوبة، كلها دخلت الأخيرة في طور معهم من أطوار النشاط التعبيري، وذلك من خلال طرق وقنوات متعددة.

مع ذلك، فبسبب من الصلابة النحوية للغة التقليدية والتحديد المفرط الدقة في بنيتها المقطعية، كانت هذه اللغة تجذب السياق المتسارع للتطور العامي، والحاجات المتعاظمة للتعبير المعاصر وهي تتجاوزها بدرجة ملموسة. وهذا ما شكل حافزاً للثورة التعبيرية الحديثة، التي تحاول أن تقترب إلى أكبر حد ممكن من اللغة الحيوية، وإن «تتمص» - لا أن تقتبس بشكل مصطنع - إيقاعات هذا اللغة و«انغامها».

ويمكن التساؤل هنا عن الشكل الذي تجلّي فيه، هذا التقارب الذي يظل مع ذلك ضمن الإطار العام للبنى النحوية والمقطعية للغة الكلاسيكية.

تجلّي هذا التقارب بطرق متعددة: منها اللجوء إلى أشكال وصيغ منتخبة، يتم اغترافها من امكانات اللغة التقليدية، ومنها اللجوء إلى صيغ «مصالحة» تعتمد إلى تغيير معتدل أو نسبي للقواعد والمعايير المتوارثة، هذا بالإضافة إلى الخروقات الصريحة للنظام اللغوي.

هكذا ينبغي ألا نرى في هذا الاجراء مجرد مصالحة بين «عناصر متقاربة»، أو محاولة تركيبية بين عناصر متماثلة أو قابلة للتصالح، وإنما كذلك، وجهاً آخر ضدياً يتمثل بـ «مواجهة صراعية» بين خصائص بيّنة الاختلاف. هذا الملمح هو الذي يمثل «الجهة الساخنة» في حقل تفاعل الشكلين اللغويين، حيث يسود، غالباً، توتر «يجل» بإمكانات وتطورات لم تتبلور بعد بصيغ واضحة. وفي إطار هذا التوتر الذي لا يحس به الشعراء إلا بصورة غامضة، يمكن أن تفسر قدراً ملموساً من «الشذوذات» الإيقاعية



في الشعر الحديث. اما «عناصر الجدة» التي أشرنا اليها، فيفترض ردها، بصورة اساسية، اما الى الجهود الشخصية الخلاقة لبعض الشعراء<sup>(٢٧)</sup>، او الى النتائج المنطقية للتحول اللغوي الذي تم عرضه.

وحين يتعلق الامر بالنثر (من الناحية الصوتية التي نحن بصدددها) فان هذا التوتر يبدو نسبياً اقل «تفجراً»، ذلك ان الانشاء النثري يجد له مهرباً او منفذاً في كون الخروج على النظام اللغوي لا يمكن كشفه الا حين يجسد خطياً في الكتابة. وهكذا إذ يحتفظ النثر بالاشكال الكتابية للغة الكلاسيكية، التي يتم رسمها، بغموض، عادة بسبب اهمال الاشارات الدالة على الحركات الخفيفة (السكون والتونين)، فإن هذا النثر يتوصل الى التستر على التحريفات النطقية (او الصوتية) الناجمة عن تأثير اللغة المحكية.

اما البيت، فما انه قائم. اساساً، على علاقات «تلفظية»، فانه لا يمكن ان يسمح بنثر مماثل، وانما ينزع، على العكس، الى ابراز معظم التعديلات الحاصلة على مستوى «غروض الكلمة» او غروض الجملة الشعرية.

وفي الحالتين، نحن نعرف ان اللهجات العربية الحديثة، وحتى لغة المحادثات الرفيعة تكشف عن تطور هام في الصيغ الكلاسيكية، من تعديل المقاطع الاولى والوسطى والاخيرة، الى تعديل ضائمر «نوصل»، و«الوقف»، الخ... بالإضافة الى ذلك، ففي اطار التحويل المقطعي<sup>(٢٨)</sup> للكلمة، حيث نشهد ظهور معتلات جديدة «عابرة» (نراجع الملاحظة في الهامش التالي) لكنها ثابتة في اللهجات المحكية تقريباً، في هذا الإطار نلاحظ ان المرونة المقطعية للهجات قد أفاد منها شعراء «العامية» - وفقاً لحاجة

٢٧- يحسب ألا سمي «مارس» نوبل لعربي قد شهد ولادة ايقاعات بل وحتى اوزان جديدة لم تكن واردة لدى احمس والاحمش، عبر «المؤرخين» وعلماء العروض العربية عمدوا الى دمجها بـ «الاوزان المهمل». ولا يمكن إلا ان دهمش حين رعى الى عالم حدث في الاصوات اللغوية كالدكتور ابراهيم انيس وهو يصادق على هذا الحكم ولا يكلف نفسه عاء تحليله ودراسة امكانية استناده في البحث (يراجع كتابه «موسيقى الشعر»، ص ٢٠٧).

٢٨- تم هذه التحويلات الهامة عبر عمليات مختلفة، كاختفاء او انصهار المقاطع، او قيام مقاطع جديدة. اختفاء المقاطع القصيرة مثلاً - عبر الغاء «الحركات» وانصهار المقاطع القصيرة في مجموع مكون من الاحرف الصحيحة (في مقاطع طويلة او ممتدة)؛ او ظهور مقاطع نهائية ممتدة مقلقة، او مضاعفة انفلاقها، حتى خارج اطار وقف الجملة، او استبدال معتلات جديدة؛ دون ان نتحدث عن المعتلات الجديدة ايضاً، لكن الآية من «تحتقيقات» مختلفة للظاهرة نفسها، الخ... ومن اجل تعميق هذه الفكرة وتوضيحها بالأمثلة، يمكن الرجوع الى «دروس في فقه اللغة العربية» لكاتبينو (ص: ١١٨، ص: ١٢٢ و ١٥٢)، وكذلك «محاولة في فقه اللغة العربية» لفلايش (ص: ١٦٧، ١٧٢، ١٩٠)، كما يجدر ان نذكر بكيب كاتبينو وعلبادي عن «العربية المشرقية» وكتاب دالفيري: «مدخل صغير الى العامية اللبنانية».

الناظم، او لتدعيم الإيقاع الشعري او اثرائه - اما بـ « خفق » المعتلات او الحركات القائمة في الاصل، او « بادخال » أحرف مَدَّ جديدة مكملة او بتعبير ادق « تعويضية »، حيث تخلو الكلمات من احرف العلة. ويمكن ان نضيف لهذه الظاهرة الاطالة الاضافية لأحرف العلة القائمة من قبل (٣٩).

هذا، ولا بد أن نأخذ بعين الاعتبار النقاط التالية:

١- ان هذه التعديلات لم يُعبّر عنها بعد، في التدوين الكتابي بصورة واضحة، بما ان كتابة اللغة المحكية لا زالت تابعة - على غير صواب - للصورة الكتابية للاشكال الكلاسيكية، مما يجعل قراءتها شديدة الصعوبة وغير صحيحة غالباً؛

٢- ان قراءة هذه النصوص « الأدبية » المجردة من الحركات الكاملة ( التي تعين تلفظ الاحرف « الساكنة » او غير الممدّدة بحرف علة كامل ) تجعل هذه « الشذوذات » اللغوية متفشية، بصورة غير مقصودة، حتى لدى المثقفين .

٣- ان الشاعر المحدث بدأ يهجر شيئاً فشيئاً، عادة الشعراء القدامى المتمثلة بتقطيع قصائده وقراءتها « إيقاعياً »، وبات ينزع الى « قراءتها » بالأحرى، أو « دفعها للقراءة »، كما لو كان الامر يتعلق بنصوص نثرية (٤٠)؛

٤- وفي النهاية، ان الموقف الشامل، تقريباً، للشعراء المعاصرين الذين تدعو غالبينهم العظمى اما الى التقرب، باقصى ما يمكن، من اللغة المحكية، واما الى تبنيها دون قيد او شرط، في التعبير الشعري (٤١)، يسمح لنا بالتفكير بأن الكثير من

٣٩- نعثّر على امثلة واضحة في مختارات سيمون جارجي من « الشعر العامي التقليدي المعنى في الشرق الادنى العربي »، كهذا المقطع (الذي يرد في ص: ٨٦):

إبدي وإبديك عبالوادي      نساكـل تين وــــوادي  
ناكـل ناكـل لنسبح      ونحبيب منــــنا زوادي

حيث نجد انه يجب ان تلفظ الكلمتان « لنسبح » و « نحبيب » بصورة تختلف عما هما عليه في الكتابة، وذلك بغية ضمان توازنها الإيقاعي. هكذا، تلفظ « لنسبح » : « لانسبح »، اي باطالة حركة الفتح بعد اللام الى حرف علة كامل ( لا... )، و : « نحبيب » : « نحبب »، اي بابدال حرف العلة (ياء) بحركة كسر، محولين المقطع الطويل ( جي ) الى مقطع قصير ( ج )، مما يشكل مع الحرف النهائي الساكن ( الباء ) مقطعاً طويلاً منفلقاً ( جيب ) بدلا من المنقطع المستد ( جيب ) .

٤٠- يعمد التفكير هنا بكلمات و « إلوت »، حول ميل الشعر الحديث الى ان يكون « متكلاً » اكثر من معنى او ملقى القاء. وفي « محاولة لتعريف الشعر الحديث » ( في « شعر » - الممدد ١١ )، يتكلم ادونيس أيضاً، عل الشعر الموزن لـ « القراءة » .

٤١- يراجع فصلنا عن مشكلة اللغة المحكية ( في القسم الاول من هذه الدراسة ).

«الأعراض» والفوضوية و«الشذوذات» الايقاعية في العمل الحديث هي نتيجة هذا المأزق اللغوي - الصوتي، الذي دفعه عدم توفر مخرج آخر مناسب الى ان يدع «الاسهامات الايقاعية الشعبية» تصطدم بالجدار المنيع للغة الكلاسيكية<sup>(١٢)</sup>. وهذا لا يستبعد، بالطبع، امكان تقديم تفسيرات اخرى، كالميل الى روح المقطع، والتنغم، والتوجه الى النثر...، او عزوها، ببساطة، الى كفاءة الشعراء ذاتهم الذين نصافد لديهم مثل هذه «الشذوذات». غير انه سيكون من الخطأ الفادح، في رأيي، الا يتم الأخذ بهذا العامل الذي لا يشكل الا واحداً من ملامح ازمة «الازدواج» اللغوي التي يشهدها التعبير الشعري العربي المعاصر.

وتؤكد اهمية هذا العامل في ضوء المبادئ التي أقرها علماء شديدو الوجاهة في هذا الميدان. وينصح هؤلاء بالأخذ - لدى ابتكار الأيقاع ولدى تحليله على السواء - بطريقة التلفظ الحية (او الشائعة). ويقول موريس غرامون M. Grammont: بهذا الصدد: «ليس ثمة الا مبدأ واحد مقبول في حساب المقاطع: الا وهو الاستناد، بأكثر ما يمكن، على تلفظ اللغة الحية<sup>(١٣)</sup>». على أية حال لدينا كامل الحق في الاعتقاد بان الشاعر العربي المعاصر يتمسك عفويا بهذه القاعدة في بناءاته الايقاعية، ولكن كونه معاقاً بغياب التواصل الطبيعي والكامل بين «التلفظ الحي» و«التلفظ المكتوب» يجعله في كثير من الاحيان مندوراً، الى «التأرجح» والابهام

هذه الفرضية، التي يمكن ان تكون اقل ادهاشاً لقارى- اجنبي منها لقاري، عربي يعرف، بحكم العادة، القواعد والمعايير التقليدية التي تقنع التعقيدات العديدة وراء واجهة من الصيغ التبسيطية. هذه الفرضية ليست ثمرة حماس ثقافي مجاني، وانما هي نتيجة قراءة موسعة، ومعاينات مسلطة على عدد وافر من القصائد الحديثة التي تقدم لنا، كما سزى «امكانات» واسعة للتحقق والتدقيق. مع ذلك، سوف نرتكب خطأ آخر اذا ما اردنا تعميم هذا التفسير على جميع الظواهر التي لا تتفق معه الا بصورة ظاهرية. ان «نظرية جامعة» تأخذ في الاعتبار هذا التفسير، بالاضافة الى جميع العوامل الاخرى التي أشرنا اليها في هذا الفصل، او التي لم يكن لدينا الوقت ولا الجدارة الكافية للبحث فيها، هي ما ينبغي الاستناد اليه لفهم خصائص البنى اللغوية - الايقاعية للانتاج الحديث. ومن جهة اخرى، ليس الوقت مبكراً لاعتبار هذا الانتاج كما لو كان مجموعاً شاملاً، ناضجاً، ومكتمل التحقق، ولاخضاعه لمثل هذه الطرائق «الشمولية»؟

٤٢- طرح يوسف الخال هذه الفكرة في سياق اكثر عمومية («شعر» - عدد ٣١-٣٢ ص: ٢)

٤٣- براجع: «مبحث صغير في العروض الفرنسية» (ص: ١٩).



ما هي، اذن، الوسائل التي يمكن ان يرجع اليها الالتقاء، من اجل ان يعيد التوازن الابقاضي للبيت الاول من هذا المقطع؟

اننا، اذ ندع موقتاً التعليل «النبري» للنبري جانباً، نجد امامنا الامكانيات التالية:

١- إدخال وقفة بعد المقطع الاول «يد»، وهذا اما يطيل حركته (الفتح)، ويمنحها مدة حرف علة كامل، تقريبا. هكذا يصبح لدينا معادل التفعيلة «مستفعلن» الى حد ما: «ياجِبُ أن».

٢- إدخال هذه الوقفة بعد المقطع الثاني «ج»، وهذا ما سيعود علينا بالنتيجة ذاتها، اذ سيكون لدينا معادل: «مُتَفَعِّلُن»: «يجِبُ أن».

٣- تسكين الحرف الصحيح الثاني (الجيم)، فيكون اللفظ: «يَجِبُ أن»، وهذا ما يعني، بتعابير مقطعية، اننا احلنا المقطعين الاولين القصيرين الى مقطع واحد طويل. وفي الوقت نفسه الذي تقودنا فيه هذه «الحيلة» المقطعية الى اعادة تنظيم الاطار العام للمزيج الابقاعي بين تفعيلتي «السريع»، فإنها تسبب، من وجهة نظر وزنية، بتعديل داخلي اشرنا اليه من قبل، وستتطرق اليه مجددا فيما بعد.

٤- العمل على «كتم» المجموع المقطعي المكوّن من المقاطع القصيرة الثلاثة «يجِب»، عن طريق اللاحاق على المقطع الطويل اللاحق «أن». وهذا ما سترجم الى تحديد كل من المدة والحدة والطبقة. واذا ما راقبنا هذه العملية بدقة، وجدنا اننا قمنا، في الحقيقة، اما بممارسة واحدة من الحلول الثلاثة السابقة، او بانشاء مجموع مبهم مكوّن من الحرفين الصحيحين «الجيم والياء»<sup>(٤٨)</sup>، بغية تشكيل مقطع مفتوح ينتهي بحركة هي: «جِبُ». ويمكن أن يأخذ تلفظ هذا المقطع الابقاعي الهيئة التالية تقريباً: «ي - جِبُ - أن»<sup>(٤٩)</sup>. ومع ان من المستحيل ان نجد مقابلاً لهذه الحالة في الصيغ الخليلية، بفعل غرابة هذا التمثل المقطعي عن قواعد اللغة الكلاسيكية، فان الابقاع لا يكون اقل انسجاما في النهاية، مما في العملية الثالثة<sup>(٥٠)</sup>.

٥- ربما كان مهماً، من منطلق فرضيتنا الحالية، ان نشير الى ان بالامكان تصحيح شذوذ البيت الاول، ولكن بالانتقال الى إيقاع آخر، عن طريق الغاء جميع المقاطع القصيرة

٤٨- وهذا ما يتحدث عنه «فلايش»، بخصوص نزوع الغاية الى تكوين مجاميع مقطعية مؤلفة من احرف صحيحة (محاولة في فقه اللغة العربية - المقطع في اللهجات المحكية، ص: ١٦٧).

٤٩- تتطابق هذه الصياغة، اكثر، مع اطروحة «الفغالي» حول تلفظ المقاطع في بعض لهجات لبنان، المشار اليها لدى «فلايش» المرجع السابق.

٥٠- وهذا ما يضيف حجة اخرى الى البواثث العديدة التي تدعو الى تقيم جديد او «ترجمة» جديدة في الاقل - للنظام العروضي.

النهائية في الكلمات كلها، وهذا ما يشكل خصيصة لصيقة باللغة المحكية<sup>(٥١)</sup> :  
«يَجِبُ أَنْ نَنَامَ كَالهَوَاءِ» .

ان هذه الطريقة في تصحيح «الشذوذ» الايقاعي، وبالنتيجة محاولة تفسيرها، تبدوان اقل «سطحية» مما يمكن تصوره، اذا ما وضعناها في السياق الايقاعي العام للمقصيدة . وتوفر لنا الصيغة «المصححة» ايقاعا يعود الى بحر آخر، هو المتقارب (فعولن، فعولن...)، الذي ليست له أي تفعيلية قريبة من «السريع» الذي يبين على كامل البيت في صياغته السابقة . في حين ان قراءة وزنية للمقصيدة كلها ترينا ان بنيتها الايقاعية مؤسسة، عمداً او عن غير وعي، على اساس مزيج يتضمن ليس فقط تفاعيل هذين البحرين، وانما كذلك تفاعيل البحر المتدارك (فاعلن)<sup>(٥٢)</sup> ها هي الابيات الخمسة التي تلي الابيات السابقة:

وَيَجِبُ أَنْ / نُصَلِّي  
ن ن ن - ن - -  
لِلوَالِدِ صَنْ / صَغِير  
ن - ن - ن -  
أَنْ نُصَنَعَلْ / عَشَاءَ  
ن - ن - ن - (-)

٥١- تسود هذه المصيبة، العامة الاصل، في القاء الشعر المنشور غالباً، وفي كتابته أحياناً، كما تشهد نماذج عديدة في عمل الشاعر محمد الماغوط، حيث تتجلى هذه «العدوى» بوضوح، وباستمرار. هكذا نجد إبعاد التاء المربوطة، خارج مجال الوقف، معبراً عنه في الكتابة، كما في الابيات التالية:  
«الأفران مطفأة في آسيا  
والطيور الجبلية البيضاء  
ترحل دوماً عودة في البراري القاحلة»

«حزن في ضوء القمر»، ص: ٦٢ .

اكثر من هذا، فالتنا بين نصني الى الشاعر يلقي ابياته بنفسه، نلاحظه وهو يؤكد على «التسكين» باكثر مما يظهر في الكتابة. (هكذا كان يجب ان نسكن «الأفران» في النموذج الوارد اعلاه، بدلاً من كتابتها مع ضمة على النون) .. حتى لخالطك الاعتقاد ان القاء متطابقاً مع العربية الفصحى سيسيء الى الموسيقى التي يريد الشاعر اشاعتها في عمله . وتجدر ملاحظة هذا الغياب للحركات الإعرابية من زاوية لغوية وإيقاعية في الوقت ذاته .

٥٢- لا تعد هذه التفاعيل، بالطبع، الى البحور الثلاثة المذكورة وحدها (يمكن التفكير، في الحقيقة، بالتنوعات غير النظامية لبحر الوجز في صيغة مختلفة)، ولكننا في محاولتنا تقريب ايقاع هذه الابيات من البحور الكلاسيكية أثّرنا ان نختار من بينها تلك التي تميزها التفاعيل المهيمنة في هذه البحور الثلاثة اكثر من سواها. نذكر، من جهة اخرى، بأن عملية التقريب و«التقويم» هذه تظل أبعد ما تكون عن ان توضح الحقيقة الايقاعية لهذه العروض الجديدة، وانها ليست الا اجراء مؤقتاً، بما ان هدفنا الاساسي يتمثل بالكشف عن «بؤرة» التحولات الايقاعية الناتجة في اعتقادنا- عن التغيرات الصوتية في اللغة العربية المعاصرة.

يَجِبُ أَنْ / نَشْتَرِلْ - عَاصِفَةٌ  
ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مِنْ بَائِثٍ / شَتَاءُ،

ن - ن - ن - ن - (-)

ان اول تفعيلتين نهائيتين ترياننا إسهام تفعيلة «المقارب» في المزيغ الإيقاعي للقصيدة، ولكننا نرى، من جهة ثانية، ان الشذوذ ذاته المتكرر في التفعيلة الاولى من البيت الاول («يَجِبُ أَنْ»)، يأتي ليدعم «التصحيح» الذي قمنا باقتراحه، واننا مجذفنا المقطع الاخير القصير من الكلمة («يَجِبُ») اي باحالتنا ساكناً الحرف الاخير المتحرك («الباء»)، وفي النهاية، بتلفظنا: «يَجِبُ - أَنْ - نصلي» - نكون قد حصلنا، مجدداً، على «فعولُنْ، فعولُنْ...»، التي تعيد تقوم ايقاع هذا البيت.

ويمكن التفكير بهذا المخرج من اجل «تقوم» ايقاع هذا المقطع لمصام محفوظ<sup>(٥٥)</sup>:

وَرَى سَبَبٌ / نَذَارُ؟

ن - ن - ن - ن - (-)

لَا تَضْحَكِي

ن - ن - ن -

لَا لَحْمٌ

ن - ن - ن -

لَا عَظْمٌ تَحْ / تَلْ - إِزَارُ،

ن - ن - ن - (-)

ان الشذوذ الحاصل في هذه الابيات تنبع، اسوة ببقية القصيدة، ايقاع البحر «السريع» كامن. في التفعيلة التي تشكل البيت الثالث: («لا لحم»). وبالإضافة الى الأثر المشوش الذي يحدثه في الاذن، فإنه يتعدى الخروقات الجائزة في اطار البحر المهيمن في القصيدة. واذا ما اخذنا المقطع كله كـ «وحدة ايقاعية» واحدة، وغير مجزأة بتوزيع الابيات، وهذا ما ينسجم مع التوجه الحديث الذي اوضحناه من قبل، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، اذا ما اخذنا مجداً آخر من مبادئ هذا التوجه، الا وهو المزج الحريز بين التقاسيم الوزنية «المتجانسة» بات بإمكاننا التفكير ان «التقوم الإيقاعي» يمكن ان يتحقق، نظرياً، باعادة توزيع داخلي للتفاعيل، اي بصهر تفعيلة البيت الثالث مع تفعيلة البيت الرابع في مثالنا الحالي، وبذلك نحصل على ما يلي:

لَا لَحْمٌ

ن - ن - ن -

لَا / عَظْمٌ تَحْ / تَلْإِزَارُ،

ن - ن - ن - (-)

لكن، كسي لا نوغل في ايضاحات تبعدنا كثيراً عن النقطة الحالية، سنكتفي بالقول

٥٢- الابيات الاولى من قصيدة: «الصبي والجوار»، من «اشباب الصنف» (ص: ٦).

ان جميع الذين يفقهون ايقاع الشعر العربي لن يفوتهم ان يلاحظوا ان هذا «الاجراء» النظري لم يتم باعادة التوازن الايقاعي، وانما قام بدفع الشذوذ الى الوحدة التالية، لا أكثر. ويمكن، مع تكرارنا للتحفظات التي دفعنا بها بازاء تفسيرنا الحالي، ان نفكر، هنا ايضا، في تسكين الكلمة «لا لحم»، مع اننا نرى بوضوح في النص المطبوع، علامة الفتحة على نهاية الكلمة. هذا لاسيما وان مثل هذا المخرج سيتلام، منطقيا، مع الموضع الطبيعي للوقف في نهاية البيت. وسبمنحنا هذا الاجراء، المؤسس على تعديل مقطعي، الصيغة التالية (التي نرى فيها التحام كل من البيتين الثاني والثالث):

و تُرى سُبُّ / نَدَدَارُ؟  
 ن - ن - - - - -  
 ن - ن - - - - -  
 لا تضحكي / لا لحم  
 - - - - -  
 لا عظم تح / تل - ازار  
 - - - - -  
 - - - - -

وهذا ما سيمكن هذه الابيات من استعادة توازنها، والالتحام بالاطار الايقاعي العام للقصيدة. وربما سيكون ملفتا للنظر ان نلاحظ ان الكلمة «لحم» التي مكنتنا تلفظها في العربية المحكية أي في (غياب الاعراب) من ايجاد وسيلة لـ «تنقية» الايقاع، يتم تلفظها غالبا بادخال حركة، على هذا النحو: «لَحْم». والحال اننا بتبنينا المعادل الايقاعي لهذه الصورة اللفظية الاخيرة في التفعيلة قيد الدرس، سنحصل على صيغة جديدة للبيت الثالث: «مستفعلن فاعلن»، وبهذا يكون الشذوذ الايقاعي قد ازيل تماما مثلما حصل باتباع المخرج الموضح اعلاه. ولنتفحص، في النهاية، هذا النمط من الشذوذ الشائع في نتاج يوسف الخال، وهو من انصار اللغة المحكية:

... وفي عَيْنِي / يَأْسِرَانُ  
 - - - - -  
 عَذَارَى لَمْ / تَفْقَ بَعْدُ / تَبَارِعُنْ  
 - - - - -  
 سَكَبْتَدَمَ / عَتَلْ أُولَى / جَرَّاحَتُنْ  
 - - - - -  
 مَلَأْتَجِسَ / مَلَفَضَضَ / وَمَازَلَنْ<sup>(٥١)</sup>  
 - - - - -

بلاحظ ان ايقاع هذه الأبيات جميعها يتبع بحر «الهزج»، وان تفاعيله جميعها تتطابق مع الصورة الاصلية او الصيغة المرحفة لتفعيلته: «مفاعيلن»، فيما عدا التفعيلة الاولى من

٥١- من قصيدة: «الحوار الازلي» في «البئر المهجورة» (ص: ٥٦).



البيت الرابع: ( «ملائم»... ) التي تمثل، في الحقيقة، صيغة لن يرى فيها العروضيون التقليديون الا شذوذاً سافراً عن الوزن وهو شذوذ سافر من وجهة النظر التقليدية، وكذلك من وجهة نظر كل تجديد ابقاعي نظامي. غير ان مهمتنا هنا، تتمثل بإيجاد تفسير لغوي لمثل هذه «الخطأ» المتكررة في اعمال شعراء بمثل حذاقة يوسف الخال.

الواقع بإمكان الالتقاء أن يتدارك، هنا، ايضاً، هذه «الثغرة» الابقاعية، وان بصورة مغايرة، وذلك بأن نعلم الى اعمال الوقف في نهاية كلمة ( «ملائم» في المثال الحالي )، بإلغاء مقطعها القصير النهائي؛ ليس عن طريق دمج في المقطع السابق مما ينتج لنا مقطعاً طويلاً كما في «يجب»، وانما بتحويل حركته (الفتحة) الى حرف علة كامل باطالتها الى مقطع طويل: (ملائم ملأنا).

ولن اذهب الى حدود الزعم بان هذه الصيغة قابلة للإرجاع الى صيغة مباشرة وواضحة في اللهجات العربية المحكية، غير انه ليس بإمكاننا الا ان نفكر بنزوع معظم اللهجات الى تحويل المقاطع القصيرة النهائية الى مقاطع طويلة، حين تشكل هذه المقاطع، كما هي الحال في مثالنا الحالي، من ضمائر متصلة<sup>(٥٥)</sup>، كناء التانيث المفردة في «كتب» التي تلفظ عادة: «كُتِبَتِي».

وكانت العروض الكلاسيكية قد اجازت، في بعض الحالات المحددة والمحدودة، بضع اطالات استثنائية مشابهة، ندعوها بظاهرة «الاشباع»، وهي تحالف البنية المقطعية للغة الكلاسيكية. يمكن، من هذا المنطلق، التفكير في ان الضغط الذي يمارسه التلفظ العامي والامكانات التي يوفرها للنظم، قد بدأت تفسر بنية اللغة المكتوبة على توسيع حالاتها الاستثنائية، وحتى تحويلها الى قواعد. وفي سياق آخر، يستحضر ابراهيم انيس<sup>(٥٦)</sup> هذه الظاهرة خارج اطار الاستثناءات المحددة من قبل علماء الوزن. وهو اذ يؤكد على اهمية الالتقاء (او الانشاد) لكتابة العروض، نراه يتوقف عند التلفظ «التعويضي» الذي يتكفل بتصحيح بعض التغيرات الابقاعية الناتجة عن تلون المفردات. ولكن مؤلف «موسيقى الشعر» لا يعدّ هذا التعويض قائماً الا في الاطار المقطعي للغة المكتوبة. وهكذا فالتعويض عند المدة المختزلة للمقطع النهائي الطويل من

٥٥- نجد هذا التحويل المقطعي سائداً في بعض مناطق سورية حتى للصيغة الخاصة هاللدرس، وان بقاء آخر مغاير نوعاً ما. اذ يقال في هذه المناطق: «كُتِبَتِي» ل «كُتِبَن»، و«رُخِنِي» ل «رُخِن» و«طُيِنِي» او «مُتِنِي» ل «مُلائم». وربما أمكنت الإشارة الى هذا التوافق المتمثل في كون يوسف الخال يتحدّر من جبال اللاذقية في سورية، حيث تنتشر هذه الصيغة «اللهجية»... وهو توافق لا نريد أن نغامر بنسبته له علاقة نهائية بهذا السياق.

٥٦- «موسيقى الشعر» (ص: ١٥٨). ويخصوص هذه الاستثناءات في الشعر القديم، براجع «العقد الفريد» (٢٢٤ ص: ٧٦-٥)

« فاعولن » حين تصبح « فاعول » ، نرانا نلجأ الى اطالة لفظ المقطع السابق ( « هو » ) .

اننا ، دون ان نضع صواب هذا الرأي موضع الشك ، نجد من الضروري ان نبدي إزاءه بعض التحفظات :

ان هذا التمييز عن الخلل الايقاعي متطابق مع الطبيعة المقطعية للعربية القديمة : وبذا فهو لا بد ان يكون قد صدر عن شعراء و « قراء » - او مستمعين - من الحقبة الكلاسيكية . ثم تم اسباغ صيغة « رسمية » عليه فيما بعد ، دونما شك ، وذلك هل يد « الفقهاء » او اصحاب الاختصاص ، وجرى « ايصاله » الى الاجيال اللاحقة . هكذا نفهم كيف ان عددا من الشعراء المعاصرين قد « تمسكوا » بهذا التأويل القائم من قبل ، بشكل يتعارض مع التلفظ الحي الذي فرضته اللغة المحكية وانماطها الشعرية ، او حرصت عليه في الاقل ، وينزع هذا التلفظ ، الذي يذهب باتجاه تفسيرنا الحالي ، الى المساس بالبنية المقطعية للغة الكلاسيكية او في الاقل مهاجتها بوسائل مختلفة . وحين يفشل هذا الهجوم - وهذا ما يحصل غالباً - نرى اليه وهو يولد بؤر « تشوش » ايقاعي عديدة .

ان المسار الطويل الذي قطعناه من اجل التوصل الى هذه الخلاصة الختامية بدا لنا شديد الضرورة لتوضيح النقاط التالية :

١ - ان الشذوذات الايقاعية التي تصادفنا في الانتاج الحديث هي ، في الغالب ، شذوذات وزنية كمية الطابع ، وبذا فإن « الاجراءات » و « حيل التلفظ » او « الانشاد » المستلمة من اللهجات المحكية ، التي يمكن ان نفكر فيها لمعالجة الخلل الحاصل ، تهدف بوضوح الى اعادة التوازن الكمي الذي يفرضه الجمود الصوتي للعربية الكلاسيكية .

٢ - إن هذا الجمود الذي يشكل ، بوجه عام ، « ترجمة » لبنية مقطعية واضحة وصارمة التعبير ، قد أظهر عجزه عن ان « يهضم » اشكال التلفظ الحي ( او البيومي ) .

٣ - من هنا تنبع الصعوبة القصوى في نقل « ايقاعات اللغة البيومية وانغماسها الحية » الى اللغة الشعرية ، كما يطمح الدكتور النويهي ، ما دامت هذه اللغة الشعرية لم تتعرض الى تعديلات اساسية تمكنها من الانفتاح ، بصورة مباشرة وبدون وسائط و « محلة » ، على « البنية التحتية » اللغوية والايقاعية للمجتمع .

وهذا يعني ، من وجهة نظر العروض ، ان نظاماً ايقاعياً قائماً على اساس النبر تؤيده وتدعمه بالمرونة المقطعية والليونة الصوتية للغة كالعربية المحكية ، في حين ان مثل هذا النظام الايقاعي - لو كان قائماً - سيظل خاضعاً للنظام الوزني الكمي في لغة كالعربية

الكلاسيكية، حيث الفارق في مدة التلفظ بين المقاطع الطويلة والقصيرة بارز بحدّة، وحيث قواعد الوصل والوقف مقررة وحاسمة.

من هنا يبدو لنا الكلام على انتقال حر للنبرات والخصائص الصوتية بين هذين الشكلين اللغويين منظوماً على تناقض في الطبيعة والمصطلحات في آن. غير انه ينبغي الإقرار، فيما يتعلق بإدخال النبر، منظورا اليه من زاوية «التقنية الايقامية» وحدها، ان الدكتور النويهي لا يبتغي حبيساً لفرضية هذه «المدوى» بين شكل لفوي وآخر، وانما هو يبحث عن اصول اخرى ممكنة للظاهرة، التي يلاحظ دخولها «الحمي» في بعض نماذج البيت الحر: وذلك طريق تبنيها الحديث تبني النثر المعاصر لها مؤخراً أو احتمال وجود مبدأ النبر في العربية القديمة.

نعتقد، من وجهة نظر مبدئية، اننا اجبنا على هذين الإمكانين مع هذا فإن جملة من التحديدات الاضافية يجب ان تأقي لترفد هذه المناقشة.

## « حول أصل النبر ، وطبيعته ومواضعه »

لا يسعنا إلا ابداء الدهشة حين نرى كاتباً يمثل أهمية النوبي يصادر على وجود النبر في العربية القديمة انطلاقاً من الملاحظة التالية: إن جميع لغات العالم تعرف هذه الظاهرة، وما من سبب يدعو لأن تشكل العربية إستثناء عنها<sup>(٥٧)</sup>. ولكن معرفة النوبي بأن هذا التأكيد المجاني ليس كافياً، دفعه إلى البحث في تجويد القرآن، المتناقل شفهاً، عن مرجع أكثر ضماناً لتشخيص ظاهرة النبر، وهذا ما يبدو منطقياً ومطمئناً.

مع ذلك، فبإمكاننا أن نأخذ على الكاتب كونه لم يكلف نفسه عناء الرجوع إلى أعمال العلماء والإختصاصيين، من بين المستعربين، حول هذه المشكلة التي ظلت تشكل لدى العديدين موضع خلاف ونقاشات مثرية، أو التي تشكل في كل الأحوال، مناسبة لإيضاحات واستنتاجات قيمة جداً<sup>(٥٨)</sup>.

إن استشارة هذه المراجع كانت ستجنب الدكتور النوبي مزلق التعجل في إطلاق الأحكام السريعة حول النتائج الإيقاعية لوجود النبر في النثر العربي، دون التطرق إلى علاقة ذلك بالبنية المقطعية، للغة، وأثرها «الممكن» على تطور هذه البنية.

هكذا نرى ان المؤلف لا يقدم لنا في عرضه أية معرفة جديدة لطبيعة عنصر القوة هذا في التلفظ: هل هو عامل حدة (ديناميكية أو زفيرية) - وفي هذه الحالة ما هو الدور التلفظي الذي يمكن له أن يلعبه في البنية المقطعية ؟ - أم أنه مجرد نبرة موسيقية أو عامل اداء (علو أو درجة امتداد للصوت) - وفي هذه الحالة ما هي القيمة الإيقاعية التي يتعين علينا إعطاؤها له، قياساً للوزن الكمي الذي يميز العروض العربية؟<sup>(٥٩)</sup>

٥٧- يُراجع مؤلفه: «قصّة الشعر الجديد» (ص: ١٥٠).

٥٨- في كتابه: «محاولة في فقه اللغة العربية»، يعرض هنري فلايش، بعد ان يطرح وجهة نظره الخاصة، آراء شاد Schade وبركلاند Birkeland حول المسألة ذاتها. (ص: ١٦٩، وملاحظاته في ص: ١٦٢، ١٧٠)، تراجع، كذلك، وجهة نظر كانتينو في كتابه المستشهد به آنفاً (ص: ١١٩).

٥٩- يعتقد كل من كانتينو وفلايش بوجود نبرة موسيقية (صوتية) في العربية، وينزعان كلاهما، وخلافاً لشاد، إلى استبعاد وجود نبرة حدة تلعب دوراً صوتياً - لغوياً متميزاً (تراجع ملاحظتنا السابقة).

وينبغي التأكيد، مرة أخرى، على الفارق القائم بين هذين النمطين الأساسيين وبين النبرة التأكيذية الوظيفية (لأغراض تفخيمية أو عاطفية)<sup>(١٠)</sup>، هذه النبرة التي لا تتمتع بقيمة إيقاعية بصريح القول، ولكنها تنسجم مع فكرة النوبي من حيث أنها مشتركة بين جميع لغات العالم.

ويظل علينا، فيما يتصل بطبيعة النبر، أن نعرف ما إذا كان الأمر يتعلق، في اللغة العربية، بـ «نبر المفردة» أو بما يدعوه فلايش بـ «نبر الجملة»<sup>(١١)</sup>، أو، أكثر من ذلك، بـ «نبر وحدة صوتية - دلالية»<sup>(١٢)</sup> كاملة، وكذلك أن نحدد الاستباعات الناجمة عن ذلك في مجال النظم الشعري.

أما بخصوص موضع هذا «النبر»، فإن مجموعة ملاحظات مبدئية وتطبيقية تفرض نفسها هنا:

يوافق النوبي دون تحفظ على «القاعدة» التي تمكن من تحديد موضع النبر، تلك القاعدة التي اكتشفها وبلورها عالمُ الفقه والأصوات اللغوية إبراهيم أنيس، الذي استشهدنا به مراراً في هذه الدراسة. غير أن المؤلف لم يجد من الضروري الإلماح إلى «قاعدة» أخرى منتشرة بين المستعربين الغربيين منذ بداية القرن السابع عشر، والتي ربما استوحاها المستشرقان «كيرستن» kirsten و«أوربينوس» Erpenius من ممارسة المتعلمين المصريين للظاهرة ذاتها التي انطلق منها إبراهيم أنيس؛ ونعني بها «تحويل» القرآن<sup>(١٣)</sup>.

٦٠- براجم و«رامون»، «اللفظ الفرنسي» (ص: ١٣٩) و«مالبرغ»: «الفونيتيك»، (ص: ٩٣).

٦١- يتحدث كانتينو بايجاز عن نبر الكلمة، دون أن يتطرق إلى وجود نبر الجملة في العربية. في حين لا يستبعد فلايش وجود نبر الجملة في العربية، غير أنه يؤكد على أنه أكثر «استناعاً على التدقيق اللغوي» (براجم كتابه: «محاولة في فقه اللغة العربية» ص: ١٦٩). نشر، بالمناسبة، إلى بعض الخطأ القائم بين مفهوم: «نبر الجملة» و«أداها».

٦٢- براجم و«رامون» و«مالبرغ» في كتابيها المستشهد بهما آنفاً. «نبر الحدة»، والناصر الدلالية والناصر الإيقاعية» (ص: ١٠٥) في كتاب الأول، و«الكلمة، المجموع (اللغوي)، والجملة» (ص: ٨٠) لدى الثاني. ويتحدث إبراهيم أنيس بهذا الخصوص (في كتابه «موسيقى الشعر») ليس عن الجملة أو السلطة الصوتية - اللغوية بصريح التعبير، وإنما عن «الكلمة المركبة» - المؤلفة، فقط، من كلمتين إحداهما أحادية المقطع - وهي التي تحمل النبر. وهذا ما يعني أن المؤلف يقر بوجود نبر الكلمة (تراجع ص: ١٦٧)، ذلك أن الكلمات الأحادية المقاطع في العربية، تتحدد غالباً، بالأدوات وبعض حروف الجر والمطف وما إليها.

٦٣- وفقاً لماير - لامير Mayer-Lamber، كما يستشهد به كانتينو (ص: ١٢٠). ويطعن الأخير بهذه القاعدة، لأنه «لا يراها مستندة إلى أي تراث قديم في العربية».

ومع ان قاعدة أنيس تختلف عن قاعدة المستشرقين<sup>(٦٥)</sup>، فإنها تلتقي معها في هذا التأكيد على ثبات النبر في كل شكل من أشكال الكلمة، بمعزل عن محيطها الصوتي - الدلالي، وتطرح كلتا القاعدتين بعض الاستثناءات التي تستدعي «زحزحة» صغيرة لموضع النبر حين تلحق بـ «الكلمة الأساسية» كلمة أو كلمات «تابعة»، أحادية المقطع. غير ان هذه الاستثناءات لا تأتي بتعديلات أساسية لثبات النبر، خصوصاً في قاعدة ابراهيم أنيس التي لا تشمل إلا استثناءات وكيفيات تطبيقية محدودة بشدة<sup>(٦٥)</sup> وفوق ذلك، تجدر الإشارة إلى أن أنيس يصادر على أن النبر يظل ثابتاً سواء كانت الكلمة المعنية عنصراً نثرياً أو مفردة في بيت شعري<sup>(٦٦)</sup>.

٦٥- يصوغ المستشرقون قاعدتهم على هذا النحو: ان النبر «التوكيدي» إنما يتركز في العربية على المقطع الطويل الأول اذا انطلقنا في عدّ الكلمة عدّاً عكسياً. اما اذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل، فانها ستتركز على المقطع الأول. ولا تتلقى المقاطع الطويلة، النهائية، النبر عادة (كانتينو، ص: ١١٩). اما قاعدة ابراهيم أنيس التي تبنيها في هذه الدراسة (المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة، او الطويلة الممتدة) فهي: «لمعرفة موضع النبر ننظر في مقاطع الكلمة بترتيبها العكسي، أي ننظر في المقطع الأخير من الكلمة ثم في الذي يسبقه ثم في الذي يسبق هذا، وهكذا.

١- ننظر إذن في المقطع الأخير، فإذا كان من النوع الثالث من أنواع المقطع كان النبر واقعاً عليه. وإلا لم يقع عليه النبر أبداً. وحينئذ ننظر في المقطع الذي يسبقه.

٢- فإذا كان هذا المقطع السابق للأخير (أي المقطع الثاني بالترتيب العكسي) من النوع الثاني وقع النبر عليه. وإن كان من النوع الأول تجاوزناه ونظرنا في المقطع الثالث بالترتيب العكسي.

٣- فإذا كان المقطع الثالث هو أيضاً من النوع الأول كان النبر عليه. أما إذ كان من النوع الثاني، عدنا فوضعنا النبر على المقطع الثاني.

٤- إذا وجد مقطع رابع، وكان المقطع الرابع هو الثالث والثاني جميعاً من النوع الأول، كان النبر على المقطع الرابع (نذكر أن كل هذا بالترتيب العكسي). وهذه هي الحالة الوحيدة التي يقع فيها النبر على المقطع الرابع، وفيها عداها يحل النظر في المقطع الرابع ويتبع القواعد السابقة.

ولا بد من الإشارة الى أنني أنقل هذه القاعدة كما هي معروضة في كتاب النوبي (ص: ١٥٢ - ١٥٣)، حيث لا نجد المؤلف يتطرق للكلمات خاسية المقاطع. ولم أجد من الضروري الرجوع الى كتاب ابراهيم أنيس «الاصوات اللغوية» الذي يعرض فيه هذه القاعدة بالتفصيل، علماً بانني لم أوفر الجهود من أجل الحصول على هذا الكتاب. ان ما بهما، هنا، هو الفكرة العامة للمشروع. ثم ان الدكتور النوبي إذ يرجع، من ناحية اخرى، الى كتاب آخر لابراهيم أنيس هو: «اللهجات العربية» فإنه يقر باختلاف موضع النبر، بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي.

٦٥- براجع «موسيقى الشعر»، (ص: ١٦٧).

٦٦- المصدر نفسه، (ص: ١٦٦).

وينبغي الأمل إلى التعارض القائم بين هذه النظرية، وبين نظرية « قبل » الذي يرى ان « حامل » النبر، في العروض، ليس هو وحدة الكلمة وإنما وحدة « مقطع صوتي » هو « الوند »، الذي لا يتمتع بمحدود فاصلة تتمثل بمحدود الكلمات، والذي يرتبط كيانه بالتركيبة المقطعية المأخوذة انطلاقاً من تلفظها فحسب، دون التوقف عند الصيغ الصرفية.

ومهما يكن الأمر<sup>(٦٨)</sup>، فإن تعريف أنيس للنبر لا يمكننا أن نعطي أكثر من دور ثانوي أو مكمل لعنصر القوة هذا في العروض العربية، التي لا تستند، حتى للحظة الحاضرة، ألا على أساس كمي. وهذا ما يقوله المؤلف نفسه حين يؤكد على أن « موسيقى » الشعر العربي تعتمد على ثلاثة عوامل: نظام تلاحق - أو تتابع - المقاطع القصيرة والطويلة؛ والحركة الموسيقية<sup>(٦٩)</sup> أو الاداء؛ والتشبيير<sup>(٧٠)</sup>.

إننا لا نريد هنا أن نناقش الأهمية التي يمنحها أنيس للاداء في إيضاح إيقاع البيت العربي القديم، تلك الأهمية التي تبدو متفوقة لديه على أهمية النبر، لأن ما يهنا هنا هو التأكيد على الدور الأساسي الذي يعزوه للعروض الكمية. وشأن نظريات المستشرقين الذين طرّقوا المشكلة، لا تدع نظرية إبراهيم أنيس أي شك في حقيقة ان دور النبر يظل خاضعاً للنظام الكمي في معظم الإيقاعات الكلاسيكية. ومهما كانت طبيعة النبر، فإننا نعتقد ان دوره محدد غالباً، إما كعامل إضافي لتحديد المجامع الكمية وإيضاحها وأما لاثراء التنوعات الإيقاعية الداخلية، أو، في النهاية، كفعل إضافي موجه لإعادة التوازن أو النظام الإيقاعي « المختل » في المواضيع الإيقاعية المداهمة بـ « الشذوذ ». هذه الوظيفة الإضافية التصويبية للنبر في البنية العروضية العربية هي ما يهنا في حوارنا مع نظرية النويبي، هذه النظرية التي لا يتمثل موضوعها بـ « الإصلاح الداخلي » أو إثراء البحور الكلاسيكية، وإنما، بالأحرى، بإشاعة « عروض نبرية مكملة » محل العروض التقليدية الكمية.

٦٧- تراجع مقالته حول نظرية الدوائر العروضية للخليل، في « الانسكلوبيديا الاسلامية » (ص: ٦٩٥). نذكر بأن الملائكة تعلق هي الاخرى - لكن في سياق اخر ومن اجل التوصل الى استنتاجات اخرى، أهمية فائقة على « الوند المجموع » الذي يعتبره « قبل » حامل النبر في الاوزان « الصاعدة ». (وقضاها الشعر المعاصر » ص: ٨٢). غير ان الملائكة لا تنطبق الى « الوند المفروق » الذي بعده « قبل » حامل النبر في الاوزان « الهابطة ».

٦٨- يشير « قبل »، في مقالته المذكورة اعلاه الى نظريات عديدة حول طبيعة الاوزان العربية بوجه عام، وخصوص النبر فيها بوجه خاص. (يراجع فصلنا حول العروض الكلاسيكية).

٦٩- « موسيقى الشعر »، (ص: ١٤٩).

٧٠- المصدر نفسه، (ص: ١٦٨).

وسيكون من الصعب الإستناد إلى النبر كما هو معرفّ ومعدّد لدى إبراهيم أنيس، من أجل إيجاد تفسير مُقنع لتكرّر الشذوذات الإيقاعية في الإنتاج الشعري الحديث بشكل ملفت، حتى في أعمال شعراء لا غبار على معرفتهم الوزنية والعروضية. ولعل ما ينبغي التفكير فيه في هذا المضمار هو الكشف عن غطّ آخر من النبرات آتٍ من اللهجات المحكية، يحاول أن يفرض نفسه بموازاة أو من خلال «التواطؤ» المقطعي الذي سبق أن تحدّثنا عنه بين اللغة الفصحى والمحكية. وسُكّنتنا مثلُ هذا المنظور<sup>(٧١)</sup> ليس فقط من تعديل مبدأ ثبوت النبر والقواعد التي تمكّن من تحديد موضعه، وإنما كذلك من قلب التحديد المعطى لطبيعته ودوره الصوتي والإيقاعي<sup>(٧٢)</sup>.

بالإضافة إلى ذلك، لا يبدو بإمكان هذه النظرية التي اكتشفها أنيس وحددها ثم تبناها النوبي، أن تسعنا إلا بصورة جزئية في تحليل، وتفسير الإيقاعات الجديدة التي ابتكرها أدونيس على نحو ناجح وبهي (يراجع فصلنا حول التجديد الإيقاعي)، والمؤسّسة على عروض كمية. والنوبي نفسه يعترف بأن «إدخال النظام النبري» لا زال في مستهله، وأن «الشعر الجديد» (يقصد البيت الحر) لا زال يتبع نظاماً كمياً<sup>(٧٣)</sup>. وما يبدو أكثر إلغافاً للنظر هو كون المؤلف نفسه يلج على حقيقة وزنية شديدة الأهمية، دون أن يستخلص منها الإستنتاجات اللغوية اللازمة، نقصد بهذا الحضور الواضح للنبر في قصائد تنبع بحر «الحَبّ». ويقول النوبي أن «الحَبّ» (أو «المستدارك») هو البحر الأكثر تأثيراً، من بين البحور الستة عشر في العروض العربية، بنظام النبر. غير أنه يردف في الحال إنه ربما كان هو الباعث الذي جعل العرب القدامى يتحاشونه حين أسسوا نظامهم الوزني على عروض كمية<sup>(٧٤)</sup>.

- 
- ٧١- ان تعدد اللهجات المتداولة في العالم العربي، وكذلك الشحة النسبية للأعمال المخصصة لدراسة هذا الجانب المحدد من إسهاماتها الصوتية اللغوية، يجعل هذه المهمة لا تعبر عن نفسها إلا في تحقيقات جزئية نكتفي بالإشارة إلى التوجه العام، لا أكثر... هذا خصوصاً وأن «التواطؤ» بين هذين الشكلين اللغويين لم يتوصل بعد إلى إفراز صيغ معتر عنها بوضوح وإيجابية فاعلة تهب نفسها للتحليل العلمي الناجح.
- ٧٢- في «دروس في فقه اللغة العربية» براهن كائنيتو على حضور «نبر العبارة» في «معظم اللهجات العربية»، ويحدّد «نبر الكلمة» ضعيفاً قياساً للاول. كما انه يرفض، في الوقت نفسه، مبدأ ثبوت موضع النبر. وهو يقول: «إن اللهجات الوحيدة حسب علمي، التي تتمتع بنبر كلمة، قوية، حل درجة من العلو الموسيقي والحدة، كما هي الحال في اللغة الإيطالية، هي لهجات بدو شمال الجزيرة العربية». ومن الشائ أن نلاحظ، في إطار هذا الجدل، وجهة نظر كائنيتو بخصوص تطور البنية المقطعية للهجات بمعزل عن تأثير النبر.
- يراجع كتابه «النبر في اللهجات المعاصرة» (ص: ١٢٠).
- ٧٣- يراجع كتابه: «قصبة الشعر الجديد»، (ص: ٢٤٥).
- ٧٤- المصدر السابق، (ص: ٢٣٥).



إن الترابط الحاذق الذي يقيمه النوبي، على هذا النحو، بين الظاهرتين اللتين، وكذلك علاقتها العضوية، لا يقود للأسف إلى الاستنتاج الصحيح الذي كان يجب الخروج به. لننظر، أولاً، إلى التعليل الإيقاعي المعطى لهذه الظاهرة.

فالأمر، لدى النوبي يعود، إلى كون تفعيلة الحَتَب ( «فَعْلُنْ» ) تمتنع بمدة تلفظ أقصر من تلك التي تمتنع بها التفاعيل الكلاسيكية الأخرى، وهذا ما تمكن الإجابة عليه بما يلي:

١- إذا انطلقنا من مبدأ «الإشتقاق» العروضي، أي كون العروض العربية تقوم على ثنائي تفاعل أصلي، فإن تفعيلة ( «فَعْلُنْ» ) ستكون قد اشتقت (أو زُحِفَتْ) من «فَاعِلُنْ»، مثلاً تكون ( «فَعُولُنْ» ) قد زحفت عن ( «فَعُولُنْ» ). وبما إنه يفترض بـ «فَعْلُنْ» و «فَعُولُنْ» أن تتمتعاً بذات المدة، فإن بحر «المقارب»، في صيغته المزخفة في الأقل ( «فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، ... » )، سيتمتع بالسهولة ذاتها في النظم النبري. ويمكن أن نصادر على الشيء ذاته بخصوص البحر «المتدارك» في صيغته المزخفة ( «فَعِلُنْ، فَعِلُنْ، ... » ).

٢- وفيما عدا احتمال وجود سبب آخر، يتجاوز مسألة «المدة القصيرة»<sup>(٧٥)</sup>، هذه، فما من شيء يدعوننا، مبدئياً، إلى تبني نظام القياس الخليلي والعروضيين التقليديين في تقطيع الأوزان الكلاسيكية، والاعلاق على أنفسنا في حدود التقسيمات التي «ترجم» التفاعيل. وإذا كان ما يمنعنا من «إدخال القياس النبري» في الأوزان الأخرى القديمة هو، فقط، طول مدة تفاعلها، فليس ثمة من سبب منطقي يمنعنا من إعادة تركيب الأوزان في تفاعيل قصيرة المدة؛ خصوصاً إن هذه العملية أسهل مما يتوهمه البعض<sup>(٧٦)</sup>. هكذا، سيكون بإمكاننا أن نقطع هذه البحور على هذا النحو:

الطويل: فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ، فَاعِلُنْ، فَعْلُنْ (أو «فَلُنْ» ).  
الكامل: فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ.

٧٥- يذكر بان «غبار» و «قيل» يعتقدان، بأن تفاعيل البيت العربي محددة بالنبر الإيقاعي. لكن مع هذا، وهل الرغم من أن «غبار» يقل، نهائياً، بالتفاعل كما «تحسبها» القدامى، فإنه يعتقد بوجود «نبرتين» إثنين في كل تفعيلة، «أحدهما يخضع عادةً، للآخر». من هنا فهو يشاملها إذا لم تكن ثمة تفعيلتان اثنتان وليس واحدة في التفاعيل الطويلة، من طراز: «فَاعِلَاتُنْ» (كتابته المستشهد به سابقاً ص: ٦٠، ٦١).

٧٦- اتفق أن اكتشافنا أن ملهم النظرية «النبرية» للنوبي، أي إبراهيم انيس نفسه، قد اقترح إجراء مقارناً (براجع كتابه «موسيقى الشعر» «ولادة مشروع»، ص: ١٣٧).

الرجز: قَعْلُنْ، قَعْلُنْ، قَعْلُنْ، قَعْلُنْ، قَعْلُنْ، قَعْلُنْ، قَعْلُنْ.  
المرج: قَعْلُونْ، قَعْلُونْ، قَعْلُونْ، قَعْلُونْ...

وإذن، فيمقدورنا، في هذه البحور، وأكثر من هذا في البحور الباقية، وفي الوقت نفسه الذي نحافظ فيه على الصورة الخطية التي تعكس النظام الإيقاعي<sup>(٧٧)</sup>، أقول بمقدورنا أن نحصل على وحدات عروضية أقصر مدة من تلك التي يستند عليها تحليل النوبي. وهذا ما سيساعد، أيضاً، في تسهيل تنعيم جميع الأوزان ضمن النظام النبري الخاضع للدرس. هذا يعني إنه يجب البحث عن «سر» خصوصية «الحجب» هذه في محل آخر.

وبالرغم من التقارب التدويني بين «المتدارك» (أو «المحدث») (فاعِلُنْ، فاعِلُنْ...) و«الحجب» (قَعْلُنْ، قَعْلُنْ...)، هذا التقارب الذي ربما كان ناتجاً عن التطبيق الملتبس لمبدأ الإشتقاق العروضي وولادة تفعيلة معينة من أخرى، فيكون من أشد الخطأ في رأيي ألا نميز بينهما بنحو أساسي، ونعتبرها بحرين مختلفين. ونذكر بأن «الحجب» يقدم نفسه في شكلين اثنين أقل تميزاً، أحدهما عن الثاني، بحسب تكونه من «قَعْلُنْ» أو «قَعْلُنْ»<sup>(٧٨)</sup>، كلاً على حدة. مع هذا فإن الصيغة الأكثر شيوعاً لهذا البحر تمثل مزجاً من هاتين التفعيلتين أو لهنين الشكلين الأخيرين.

ونجد، فيما يتعلق بهذه الصيغة لـ «الحجب»، أن نظرية «قيل» حول النبر الإيقاعي للشعر العربي القديم، على الصعيد الوزني المحض، تتمتع بأهمية إيجابية لا مثيل لها. إذ أن «الحجب» هو البحر الوحيد من بين البحور الستة عشر الذي يخلو من «الوتد»، الذي يمثل بالنسبة للمؤلف الحامل الطبيعي للنبر، والثابت على العموم، وفي هذا التركيب الإيقاعي الذي كان يفترض فيه أن يشكل الموضع «المقرر» للنبر الإيقاعي، نجد من الطبيعي أن يظل الشاعر، فيما هو نسبة عدد المقاطع، متمتعاً بحرية كبيرة في التلاعب بالنبر<sup>(٧٩)</sup>، بحسب حاجة كل من القاموس والإيقاع الشعريين.

٧٧- إن التقسيمات المقترحة لتلقي، في الوقت نفسه، مع النظام الكمي، ومع نظام تعاقب الآماد القوية والضعيفة («غياو»)، كما توضح مكان «الثوبة الإايامية» (من وجهة نظر العروض الغربية).

٧٨- سبق أن ذكرنا أن البحر يتمتع بأسم آخر حين يستند على «قَعْلُنْ» فقط. (تراجع لائحة الأوزان العربية في فصل العروض العربية).

٧٩- أو المقطرة «الميلودية»، والأغاني الشعبية مبنية غالباً على بنية مقطعية مشابهة، وهذا ما يفسر الصلة الوثيقة بين إيقاعها والميلودي. يراجع، «سيمون جارجي» «الموسيقى الشعبية للشرق الأدنى العربي»، «دانش الموسيقى»، إنسكلوبيديا لاهلبياد، ص: ٥٥٢، ٥٥٣.



يمكن القول استناداً إلى هذا أن «الحَقَب» ، هو الوحيد من بين البحور الستة عشر العربية، الذي يلتحق بـ «الرَّجَز» في اقترابه من البيت «المقطعي» خصوصاً في شكله الثاني «دق الناقوس»<sup>(٨٧)</sup> . ومؤكد أن كون هذا الوزن «المقطعي» أو «شبه المقطعي» قابلاً لأن يتمتع بعلاقة عروضية مع جانب من الشعر العامي<sup>(٨٨)</sup> ، وكون مؤسس العروض، الخليل بن أحمد الفراهيدي، لم يشأ أن يعترف بهذا البحر، لا يَمْتَنان من أن يكون الأخفش مصيباً حين يدعم وجود هذا البحر في الشعر العربي الجاهلي، بالإضافة إلى أوزان أخرى مشابهة<sup>(٨٩)</sup> . غير أن ما يقدم الإجابة القاطعة على هذه المسألة التي لا زالت افتراضية هو، قبل كل شيء، الطبيعة الصوتية للغة العربية القديمة، وإمكاناتها الإيقاعية.

ويمكن، بهذا الخصوص، أن نقدم حجة أخرى، متمثلة بالأشكال اللغوية الأخرى التي كانت قائمة في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام<sup>(٩٠)</sup> ، غير إن هذا لا يقلل من كون الشكل اللغوي الذي واصل البقاء، أي اللغة الكلاسيكية، التقليدية هو الوحيد الذي يهمننا، ويزودنا بمعايير الحكم. لكن إذا كان العرب القدامى لم يخلّفوا لنا، في إطار هذا الشكل اللغوي، إلا وزنين إثنين من بين ستة عشر وزناً، بيدوان قادرين بمفردهما على التفلت من صرامة العروض الكمية<sup>(٩١)</sup> فإن من المنطقي أن نفسر هذه الظاهرة من خلال الخصائص «العروضية» للكلمة والعبارة في هذه اللغة. يقول «فيل»: «إن إيقاع بيت

﴿ مُفْعِلُنْ ، فَعِلَانْ ، فَعْلَوْنْ 》. هكذا، بدلاً من تقطيع البيت التالي للملائكة على هذه الطريقة التي نقترحها والتي يقبلها النوبي: «كان جلمغوب لون ذبيح» (= فَعْلُنْ ، فاعِلْ ، فاعِلْ ، فَعْلُنْ)، فيكون أكثر دقة أن نعبئه على وء المرح الزوي، أي: (فَعْلُنْ ، مُفْعِلُنْ ، فَعِلَانْ).

سيكون أكثر دقة أن نعبئه على ضوء المرح الزوي، أي: (فَعْلُنْ ، مُفْعِلُنْ ، فَعِلَانْ). وهذا ما يبدو أكثر انسجاماً مع طبيعة الحَقَب، من حيث غياب الوند (غياب «فَعْلُنْ» التي تمت اذابتها في «فَعِلَانْ»، وموازنتها بوند آخر في «مُفْعِلُنْ»)، وكذلك من حيث التابع غير المنتظم لـ «أزمان» متعادلة بنحو حَسَّاس. وستطرق، لاحقاً، إلى الدرس الممكن استخلاصه من هذه الظاهرة.

٨٢- كشفتنا، في اللاحقة الأوزان العربية، عن خصوصية هذين الشكلين للرجز والحَقَب. وبيدوا لنا البناء المقطعي للأخير أكثر قرابةً، بكثير، من العروض المقطعية للشعر. تراجع ملاحظتنا حول «المقاطع والك»، بعد اللاحقة.

٨٣- تراجع وجهة نظر سيمون جارجي «حول الأوزان المقطعية في الشعر العامي المعنى في الشرق الأدنى العربي» «تاريخ الموسيقى» (ص: ٥٥٧).

٨٤- ملاحظتنا السابقة حول «الرَّجَز».

٨٥- تراجع العرض التاريخي للغة الشعرية.

٨٦- بما أننا ميزنا بين الشكل «المقطعي» لبحري الرجز والحَقَب وبين صيغتها «الاصلية»، فمن الصائب أن نتحدث عن ستة عشر بحراً كميّ الطبيعة، وليس عن أربعة عشر.

شعري يظل مرتبطاً بالخصائص الصوتية للغة التي يُكتب فيها، ارتباط مقاطع الكلمات في نثر هذه اللغة، ذاتها<sup>(٨٧)</sup>.

وإذا أضفنا إلى هذا وجهة نظر «اليوت» التي يأخذ بها النوبي، حول العلاقات الإيقاعية الوثيقة بين لغة الشعب ولغة الشعر، فرمما بات بمقدورنا أن نفهم لماذا لم يؤسس العرب «نظاماً إيقاعياً كميّاً» كما يعبر النوبي، ولماذا لم «يتحاشوا الخُطب» وهو البحر الأكثر امتثالاً للنظام النبري، وإنما قاموا، وبنحو طبيعي، باستغلال الخصائص «العروضية» للغتهم، بغية إنشاء، ثم تطوير، أبيات ثم فحص قاعدتها الكمية واكتشافها فيما بعد. أما عن الإستثناء المتمثل بـ «الخُطب» و «الرجز»، وربما ببحر أخرى مماثلة، فهو لا يشكل، منطقياً، الا تعبيراً عن الإمكانيات الصوتية المحدودة للغة العربية ذاتها - في بناها اللفظية والتركيبية والدلالية، التقليدية، في الأقل.

وما من شك في ان التعديلات اللغوية الشائعة في العربية المعاصرة على غنثف الأصدقاء المشار إليها في فصلنا حول اللغة الشعرية، وكذلك فروقات التلفظ المحدودة نسبياً، قد أسهمت في إحداث ضرب الإنتقاء الصوتي للأشكال، داخل المستودع اللغوي التقليدي ذاته، أو عن طريق امتصاص الأشكال الخارجية. ويفترض أن يكون هذا الإنتقاء، الذي نجم أساسياً عن تأثير اللغة المحكية، قد تحقق في «المناطق الحساسة» أو «القابلة للتأثر» في اللغة الكلاسيكية؛ المناطق القابلة لإجراءات تعديلية تذهب باتجاه خصائص اللهجات المتداولة. ومن شأن دراسة مقارنة حول الخصائص «العروضية» للفتن، المحكية والكلاسيكية، أن ترينا أن «مناطق التأثر» هذه قائمة، عموماً، على مستوى «الإمكانيات العروضية المحددة» التي سمحت بولادة بعض الأوزان وغمير الكمية الطبيعية<sup>(٨٨)</sup>، كـ «الخُطب»، والتي يجدر تفحصها وفقاً لمعايير أخرى، وزنية أو مقطعية أو نبرية أو سواها.

٨٧- في «الاسكولوبديا الإسلامية» (ص: ٦٨٨) «وان الخصائص الصوتية للغة العربية، التي تترك الطبيعة الكمية لأشكالها المخطومة، موضحة ضمناً أو بصورة مباشرة في جميع البحوث الفقهاء اللغوية والصوتية اللغوية تقريباً هكذا يؤكد وعبار» (كتابه، ص: ٥) على أن «الغة العروضية ليست، في النتيجة، الا حالة خاصة من اللغة العادية للنثر»، كما يتقدم بلاشير في تاريخه للأدب العربي (٢، ص: ٣٦٧، ٣٦٨) ببعض التحديدات حول سيادة هذا القانون في اللغة العربية الشعرية. إنه يقول أن عربية القرآن والنصوص الشعرية تتنوع، بطبيعة بنيتها، بجاكلا تتساقق سميتها المقطعية ونظامها النبري مع العناصر العروضية للبيت. وتنتج عن هذا التساقق المارموني آثار شديدة الحدة، خصوصاً انها تمثل، وفي الوقت نفسه، ميزة الباطنيين بهذه اللغة، والفن الذي بلورته أجيال من شعرائها.

٨٨- من المناسب أن نشير الى الطابع النسبي لهذا المصطلح نفسه، اننا اذ ننتقل من لغة تتصف بنيتها «العروضية» بانها كمية، اساساً، يظل بإمكاننا ان نعتبر هذه الأوزان نفسها كمصنوع وانجازات كمية ثم، «اغترافها» من امكانيات هذه اللغة.

وتتكشف نتائج هذه العملية الإنتقائية، عبر توسع يشهده حقل الإستثناءات هذه، ونكرر إنه ربما كان من الاجدر أن نعزو إلى هذه الظاهرة ولادة الإيقاعات الجديدة، وكذلك التنوعات والتدرجات، التي سوغتها بشكل ما القواعد القديمة، هذه التنوعات التي تنزع إلى اتخاذ هيئة أشكال وزنية مستقلة و متميزة<sup>(٨٩)</sup>. ونحن لا نفعل هنا سوى الإشارة إلى مسألة لم يتم تحسها إلا بصورة غامضة وتظل دراسة منهجية، تتجاوز أطر هذا العرض، وحدها القادرة على أن توفر لنا إجابة نهائية عليها. مع ذلك، يمكن القول إن هذا الإنتقاء قابل للكشف، في الإطار الإيقاعي المحض، من خلال تكرر تفاعيل من مثل: «مُفْعِلُنْ»، «مُتَفَعِّلُنْ»، «فَعْلُنْ»، «فَعْلُنْ»، و«فَعْلٌ» أو «فَعُولٌ». وقد أشرنا في الفصل السابق إلى أن موضع ورود هذه التفعيلة أو تلك، من هذه القائمة، في البيت الشعري، يشير غالباً إلى خرق للقواعد التقليدية.

وبالنسبة للتفعيلتين الأخيرتين («فَعْلٌ» و«فَعُولٌ»)، اللتين يندردورودهما في الأبيات القديمة، واللتين تسقطان غالباً في نهاية البيت الحر، فمن الممكن اعتبارها ثمرة لعدم انتظار عدد المقاطع، الذي يميز البيت الحر. وإذا ما وثقنا بالصلاحية الدائمة للتفاعيل الكلاسيكية في هذا النوع من النظم، فمن الممكن أن نرى في كل منها نصف تفعيلة مبتورة، تشكل تركيباً مقطعياً «أيامياً» منعزلاً (وقدأ بمجموعاً) هو الذي يحمل النبر النهائي (فيل).

وتتمتع التفاعيل الأربع الأولى بخصيصة مشتركة تقريبها - كما رأينا سابقاً - من البيت المقطعي. وفي الواقع، على الرغم من كونها عائدة إلى فئات مختلفة من التركيب المقطعي، تظل هذه التفاعيل الأربع تعرب عن النزعة ذاتها في المساواة بين السلاسل الزمنية التي تتألف هي منها. وإذا ما عزونا للمقطع القصير زمناً (إيقاعياً) واحداً وللطويل زمنين إثنيين، فسيكون لدينا ما يلي:

$$\text{مُتَفَاعِلُنْ} : 1 + 2 + 1 = 6$$

$$\text{مُتَفَعِّلُنْ} : 1 + 2 + 1 + 2 = 6$$

$$\text{فَعْلُنْ} : 2 + 2 = 4$$

$$\text{فَعْلُنْ} : 1 + 1 + 2 = 4$$

ويمكن أن نتفحص هذه التفاعيلات على ضوء النظرية الأيامية النبرية لثيل وغيار، التي نرى في كل تفعيلة وحدتين متعادلتين بنحو محسوس لتتوصل إلى ما يلي:

٨٩- يراجع فصلنا السابق، حول المزج الإيقاعي وبداية ظهور الإيقاعات الجديدة.

- ١- أن «فَعْلُنْ» مكونة من مقطعين طويلين (سببين خفيفين) وإنها تفتقر إلى وتد،  
٢- «فِعْلُنْ» مكونة من وحدتين: مقطعين قصيرين، وثالث طويل (سبب ثقل + سبب خفيف)، وإنها تفتقر، هي الأخرى، إلى وتد<sup>(١٠)</sup>

وفي كلتا التفعيلتين نرى أن موضع النبر ليس محددًا من قبل، ولا يمكن حتى أن يكون ثابتًا، وهذا ما يمكن من «انزلاق» النبر، بمساعدة الوقفات الكائنة بين المجاميع الإيقاعية، وخصوصاً بين الأبيات، ولنضف إلى هذا أن تنبر بيت تنكرر فيه تفعيلة «فَعْلُنْ» بانتظام، ليس ضرورياً إطلاقاً، إذ سيكون على النبر أن يندمج، أو يذوب، في «التصويت» القوي للمقاطع الطويلة التي يمكن تقطيع كل منها، كما هي الحال في مختلف أشكال عروض اللهجات المحكية<sup>(١١)</sup>

٣- إن بالإمكان تقسيم «مُتَفَعِّلُنْ» إلى وحدتين متعادلتين، «مُتَفَّ» و «عِلُنْ». وبما أن سلاّ منها يشكل «وتدًا مجموعاً»، فإننا مدفوعون إلى أن نرى فيها إما وحدتين مستقلتين، تحمل كل منهما النبر، وإما جزئين حاملين للنبر ولكن أحدهما خاضع للثاني (غيار). بل اننا نعتقد، بفعل وجود جزئين متعادلين في هذه التفعيلة، أن بإمكان أحدهما أن يكون «حيادياً» أو غير حامل للنبر، وما من شيء يدفع إلى الاعتقاد أن أحدهما يحمل النبر بصورة دائمة.

٤- إن «مُتَفَعِّلُنْ» قابلة للانقسام، على النحو ذاته، إلى جزئين (وتدين)، ولكن الجزء الأول يمثل - خلافاً لما هو حاصل في «مُتَفَعِّلُنْ» - وتدًا مفروقاً (هو «مُتَفَّ»). واتباعنا منطق «ثقل»، نرى أن هذه التفعيلة تضم نبرين، يُعلن الأول عن إيقاع «صاعد»، والثاني عن إيقاع «هابط»<sup>(١٢)</sup>. ولا نعرف، في مثل هذه الحالة، إذا كان بمقدور أحد النبرين إلغاء الثاني، ولكننا نعتقد، بالمقابل، أن هذه التفعيلة تميز الإيقاع النثري أكثر مما تميز الإيقاع العروضي، ومن هنا ينبع ضعف

٩٠- نذكر بأن اصغر وحدة صوتية، وفقاً للنظام الخليلي، هي ليست المقطع كما نرى في النظرة الغربية (مقطع قصير أو طويل)، وإنما السبب الخفيف (-) أو الثقيل ( )، الذي يعمده واضع العروض العربية بمثابة «الجل» الذي يوثق إلى «الوتد» (يراجع فصلنا حول الأوزان العربية). لذا علينا ألا ننسى، في المقارنة «الايضاحية» التي نقيمها هنا بين الوتد والايامب، أنه لا بد أن يكون الوتد (سواء كان مجموعاً أو مفروقاً)، وفي جميع تفاعيل البيت العربي القديم) ملحقاً بسبب خفيف واحد في الأقل. لهذا لا يمكن اعتبار «فِعْلُنْ» وتداً «عِلُنْ» مسبوقة ب «ف»، إذ ما هي الا فاصلة صغرى.

٩١- يراجع سيمون جارجي، بحثه المستشهد به سابقاً، ص: ٥٥٢، ٥٥٣.  
٩٢- نشير إلى أن «ثقل» لا يوضح في عرضه ل «العروض» ما يقصده بالخط، بتسميّي الإيقاع «الصاعد» و «الهابط».

إيقاع البيت الذي تسود فيه، والذي يتم اللجوء فيه عادة إلى إنشاء تعويضي، ومصطلح أحياناً، بغية إشاعة الإيقاع العروضي<sup>(٩٢)</sup>.

يمكن أن نستخلص من المعينات السابقة، إن الانتقاء الإيقاعي الذي يتحقق في البيت الحر المعاصر، والذي يبدو موجهاً لاختراق النظام الكمي، يبدو وهو يتخذ ملمحين اثنين: الأول نازع صوب العامة (أو «العميم») من خلال سعيه إلى تبني الإيقاع العروضي للهجة (الإيقاع المقطعي أو المقطعي - النثري)، والآخر نازع إلى النثرية (أو «التنثير») (الإيقاعي أو النثري) من خلال محاولته الإفادة من ليونة إيقاع النثر وتغيراته غير المنتظمة، وذلك بغية توسيع الحقل الإيقاعي للتعبير الشعري الحديث الذي بدأ يتجسد في بنايات متنوعة ومعقدة.

مع هذا فقد كشف توسيع هذا الحقل عن محدوديته، وقد رأينا، في إطار الاتجاه الأول (النازع صوب العامة)، كيف أن الجهود المعاةة التي سعت إلى تحقيقه كانت تصطدم كل مرة بمجدار الأشكال الصوتية الثابتة للعربية الكلاسيكية، وتشكل، في الحال، بؤر توتر إيقاعي يكشف عنها، غالباً، عدد من الشذوذات الإيقاعية. ومجرد كون هذا التحويل الإيقاعي لم يتحقق إلا جزئياً، سواء على صعيد اللغة بوجه عام، أو داخل العمل الشعري ذاته، يوفر لنا أحد أسباب هذه الفوضى الوزنية التي تسود في جانب مهم من الإنتاج الشعري الحديث. ومن جهة أخرى، فعلى صعيد الاتجاه الثاني (المتنثر بالإفادة من إيقاع النثر)، نرى أن غياب الجهود الحصيفة والجديدة، الواعية بالإمكانات الإيقاعية للغة العربية، يدفع ليس فقط إلى المخاطرة بمضاعفة الشذوذات وعناصر التشوش والبلبل الموسيقية، وإنما، كذلك، إلى التخلي النهائي عن الإمتيازات التي توفرها الإيقاعات الواضحة والموسيقى الخارجية المدهشة للإيقاعات العروضية التقليدية، والسقوط من جراء ذلك، في ضرب من النثر «الموقع» والمقفى.

وعلى المستوى الإيقاعي المحض نفسه، نلاحظ أن حدود الانتقاء المذكور تُعرب عن نفسها عبر هاتين الحقيقتين المهمتين:

- ١- أننا لا نغد، في الإنتاج الشعري الحديث بكامله، قصيدة واحدة تتضمن تكراراً منتظماً لواحدة من التفاعيل المذكورة أعلاه. وإذا كنا نلاحظ، في إطار الحُتَب، الإبقاء على الوحدات المتعادلة المدة (الإيقاعية)، عبر تدخل تفاعيل معادلة لـ «فَعْلُنْ» و «فَعْلُنْ» (باستثناء الوحدة النهائية التي تشكل غالباً نصف تفعيلة: «فَ» أو «فَعْ»)، وفي إطار الرجز المتعادلة لـ «مُفْعِلُنْ»

٩٢- يُستَر الرَجَز، عموماً، الإيقاع العروضي الأكثر قرباً من إيقاع النثر.



و «مُتَفَعِّلُنْ» ، فإننا لا نجد قصيدة واحدة طويلة نسبياً ، وهي تبقى بآمن من التدخل المتكرر لتفاعيل أو وحدات كمية بنحو قطعي ، تأتي ، غالباً ، لنشوش هذا التعادل الزمني - الإيقاعي . إن قصيدة أدونيس الشهيرة «البعث والرماد» تقدم مثلاً جيداً على هذه الظاهرة :

أَحْلَمُ أَنْ / نَقِي يَدَيَّ / يَجْمَرْتُنْ

- ن - ن - / - ن - ن - ن -

آتَيْنَ / عَلَى جَنَّا / جِطَائِرِي<sup>(٩١)</sup>

- ن - ن - / ن - ن - ن - ن -

مِنْ أَفَقَيْنْ / مُغَامِرِي

- ن - ن - / - ن - ن -

أَشْمَمُنِي / هَا لَهَيْنْ / هَيَا كَلَيْتُنْ

- ن - ن - / - ن - ن - ن - ن -

رُبَّمَا / لِيُصَوِّرَ فِي / هَاسِمَتُنْ / لِمُرَاتُنْ

- ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

يُقَالُ صَا / رَ شَعْرُهَا / سَفِيَّتَيْنْ

- ن - ن - / - ن - ن - ن - ن -

أَحْلَمُ أَنْ / نَشَفَّتِي / يَجْمَرْتُنْ

- ن - ن - / - ن - ن - ن - ن -

أَخَالُهَا / قَرُطًا جَتَلْ / عُصُورِ

- ن - ن - / - ن - - - / - ن - ن -

كَلْدَ / لُحَجَرَنْ / شَرَارَتُنْ

- ن - ن - ن - ن - / - ن - ن -

وَطُفِئْلُ فِيْ / هَا حَطْبُنْ / ذَبِيحَتْلُ / مَصِيرِ

- ن - ن - / - ن - ن - ن - ن - / - ن - ن -

مِثْ / لُقْبَسَيْنْ / إِنْ لَمْ يُضَيَّ / يَمُوتُ<sup>(٩٥)</sup>

- ن - ن - ن - ن - / - - - / - ن - ن -

٩٤- يتحقق الاشباع ، أولاً ، بتحقيق ، بحسب الإشارة التي تديرها لنا القافية أو التفاعيل اللاحقة لها ، التي ترتبط (حسب ظاهرة التضمن) بالابيات التي تغيب عنها القافية ، أو تكون مذوبة في النص (أي أنها لا تعرب عن نفسها في «وقف»).

٩٥- «أوراق في الريح» (ص: ٥٩).

نلاحظ ان الإحدى عشرة نفعيلة الأولى والأبيات ( ١ الى ٤ ) تقدم لنا تعاقباً منتظماً بين « مُتَفَعِّلِينَ » و « مُتَفَعِّلِينَ » ، غير ان النفعيلة الثانية عشرة ( « مُسْتَفْعِلِينَ » ) ، التي تنوزع على البيتين الرابع والخامس تأتي لتشوش هذا التسابع المنتظم من الوحدات المتساوية . وهذا نفسه ما يصحح على « فَعِلْتُنْ » ( النفعيلة العشرون ، في البيت السابع ) و « مُسْتَفْعِلِينَ » ( الثالثة والعشرون ، في البيت الثامن ) و « فَعِلْتُنْ » ( الخامسة والعشرون ، في البيت التاسع ) و « مُسْتَفْعِلِينَ » مرة أخرى ( السابعة والعشرون في البيت العاشر ) ، ثم « فَعِلْتُنْ » ( الواحدة والثلاثون ، في البيت الحادي عشر ) ثم « مُسْتَفْعِلِينَ » ( الثانية والثلاثون ، في البيت الحادي عشر ) ، دون أن نتكلم على « فَعُولُنْ » ، وهي الواحدة الختامية في هذه الأبيات ، والتي لم يتهيأ لها أن تكتمل عن طريق الإرتباط ببيت تال .

وينبغي الاقرار بأنه على الرغم من « التدخلات » الكمية الطبيعية ، المتعددة في هذا النموذج ، فإنه يظل يحتمل ، في غمطه الإيقاعي ، واحداً من النماذج الأقل تأثراً بهذه « الحتمية » العروضية الكمية .

٢- انه خارج الصيغ المتعادلة المدة (الإيقاعية) للخبب والرجز، والتي توفر الإنطباع بالتححرر من قوانين تعاقب المقاطع القصيرة والطويلة، معربة، بهذا، عن مرونة « نبرية » كبيرة، كانت المحاولات العروضية المقطعية، النبرية، والمقفاة، قد تم تجريبها مراراً منذ أمين الريحاني ، ولكنها أفضت، جميعها، إلى الفشل التام .

لقد الحنا من قبل إلى الفارق القائم بين « قصيدة النثر » من جهة، وبين « النثر الشعري » و « البيت المنثور » ، من جهة ثانية، وكذلك القائم بين النمطين الأخيرين . وما يهتماً، هنا، هو أن « البيت المنثور » يتميز، عموماً، بعدد من الخصائص العائدة إلى الميدان العروضي بصريح القول: نظام القوافي، والتنظيم المقطعي للكتابة، والاحترام الواضح لعدد المقاطع أو التوازن المتحقق بينها، الخ... ، وهذا ما يكشف لنا عن إرادة حاسمة في التطابق مع العروض، ولكن بعد « رفض القوالب والمقاييس التقليدية »<sup>(٩٦)</sup>

للبيت العربي . وسيكون من المجدي أن نتفحص هنا نماذج مقتضية لهذه « المدرسة الريحانية » التي يبدو واضحاً، بحسب رأي المقدسي كما يتضح لكل دارس، انها تشكل محاولة لتقليد البيت الغربي<sup>(٩٧)</sup> . لنأخذ هذا المقطع للريحاني، حيث نجد عدد المقاطع

٩٦- التعبير للريحاني، ويشهد به المقدسي في كتابه (ص: ٤٢١) .

٩٧- المصدر السابق (ص: ٤٢٠) .

والتبرات، منتظماً بصورة واضحة، بين كل بيتين اثنين في الأقل:

وَحَلَّقَ - زُ - نَسْرُ - فِلُ - فَضَا - بَعِيدَا

رَجَعَ - زُ - نَسْرُ - فِلُ - فَضَا - شَهِيدَا

شَهِدَنَ - يَكْفِفْنُهُ - سُ - سَحَابُ

شَهِدَنَ - تُشَيِّعُهُ - زُ - نُجُومُ

شَهِدَنَ - نَعْتَهُ - شَمْسُ - ضُ - ضُحَى

شَهِدَنَ - حَمَلَتْهُ - أَكْفَفُ - سُ - سَمَا

فَكَانَ عَلَيَّيْنِ - وَكَانَ حَمِيداً<sup>(٩٨)</sup>.

نلاحظ، من وجهة نظر إيقاعية صرف إن المقاطع موزعة كما يلي: (١١) مقطعاً في كل من البيتين (١) و (٢)، و (١٠) مقاطع في كل من الأبيات (٣)، (٤)، (٥)، و (١٢) مقطعاً في كل من البيتين (٦) و (٧). ويمكن أن نضع الصورة والتبرية، لهذه الأبيات وفقاً للقواعد الشائعة لدى المستشرقين<sup>(٩٩)</sup> على هذا النحو<sup>(١٠٠)</sup>:

o/ ooo/ o/ oo/

o/ ooo/ o/ oo/

o/ ooo/ oo/ o

o/ ooo/ oo/ o

o/ o/ o/ oo/ o

o/ o/ oo/ ooo/ o

o/ oo/ oo/ oo/ o

وإذا أخذنا بقاعدة أنيس، كما يعرضها النوبي، سزى أن موضع «النبر» يتغير أحياناً، ولكن عدد التبرات يظل نفسه بالطبع:

٩٨- مقطع من مرثيته للملك فيصل الأول، أوردها المقدسي (كتابه، ص: ٤٢١).  
٩٩- نذكر ببحوث كاتنيو، فلايش، وبلاشير، الخ... ونرى، في هذه القاعدة (الاستشراقية)، كما في قاعدة إبراهيم أنيس، أن الافتقار إلى التحديد بخصوص بعض التراكيب الصوتية - البالية يطع هذا النظام التقطعي - التبري، بشيء من التقريبية.  
١٠٠- تشير العلامة ( ) إلى المقطع الحامل للتبرة، و (o) إلى المقطع المحايد أو المفتقر إلى التبرة.

o/ oo/ oo/ o/ o  
o/ oo/ oo/ oo/ o  
/ooo/ oo/ o  
/ooo/ oo/ o  
o/ o/ o/ oo/ o  
o/ o/ oooo/ o/ o  
(١٠١) o/ oo/ oo/ oo/ o

لنتفحص أيضاً، هذا النموذج لحبيب أسطفان<sup>(١٠٢)</sup>، الذي ينتمي هو الآخر إلى المدرسة الرمحانية:

وأسرعت - إليهل - الإلهة - فذهاهمن - صباخ  
إلاهتل - أشجار - وت - أنهار - وت - ربي - وت - وديان  
لاطمتل - حدود رافعتل - عويل وت - نواخ  
باكياتن بأشجل - ألحان،

إذا اتبعنا قاعدة المستشرقين، حصلنا على المخطط التالي:

o/ o/ ooo/ ooo/ ooo/ o  
o/ooo/ o/ ooo/ oo/ oo  
oo/ o/ oo/ ooo/ oo/ oo  
o/ o/ oo/ oo

أما إذا إتبعنا قاعدة أنيس، فسيكون المخطط كما يلي:

/oo/ oooo/ oo/ oo/ oo  
/ooo/ oo/ ooo/ ooo/ o  
/ooo/ ooo/ oo/ ooo/ o  
/oo/ ooo/ o

١٠١- عرضنا هذه القاعدة في فصلنا الحالي، وقد أوردنا النوبي في كتابه (ص: ١٥٢، ١٥٣) وقدم تطبيقاً لها على البيت الحر (ص: ٢٢٩).

١٠٢- من قصيدة طويلة بعنوان «موت أفونيس»، أوردتها المقدسي في (كتابها، ص: ٤٢٢).

أي أننا نجد في كلتا الحالتين العدد ذاته من المقاطع والنبرات، يتكرر، من جهة أخرى، في أجزاء عديدة من هذه القصيدة المبنية على أساس رباعية منفصلة. أننا نجد ١٧ مقطعاً (و ٥ نبرات نغمية) في كل من الأبيات الثلاثة الأولى، و ٩ مقاطع (و ٣ نبرات) في البيت الرابع.

ليس هنالك من يشك بسيادة ضرب من التوازن الصوتي في كلا النموذجين، بوجود هارمونية معينة تأتي القافية لتدعمهما في نهاية البيت. غير أن الإنتظام المقطعي وتكرار العدد ذاته من النبرات في كل مرة، لا يكفيان لتزويد هذا النمط من الكتابة بالإيقاع المنتظم للعروض التقليدية؛ إلى حتى الاميون من العرب لا يخطئون الطبيعة النثرية لهذه النماذج. ولذا لم تلاق أمثال هذه المحاولات الدعم والتلقي القادرين على ضمان استمرارها ونموها. وطبعي ان الأمر لا يتعلق هنا إلا بشهادة لا تكفي، بالتأكيد، لايضاح العامل، أو العوامل، التي تعيق هذه الأبيات من أن تنتمي بمجذارة إلى الإيقاع العروضي العربي. ومع انه من الممكن تقديم أسباب أخرى عديدة تتصل بالتنوع نفسه بكامله، أو بكل حالة على حدة، أو بنموذج خاص، فإن السبب الأساسي يظل كامناً، ولا شك، في غياب التوازن الإيقاعي - الكمي. وبلا مكان القول ان إنعدام التوازن الإيقاعي يمكن، هنا، في عدم انتظام رجوع النبر (أي عدم انتظام التفاعيل). والإجابة البسيطة على هذه الظاهرة قابلة للصياغة كما يلي: انه من أجل ضمان انتظام رجوع النبر، يتوجب العمل على تحقيق انتظام آخر، هو انتظام تنابع المقاطع القصيرة والطويلة، أو الانتظام الوزني الكمي. ويكفي للتحقق من هذا أن نلاحظ أن التفاعيل، أو المجاميع الإيقاعية المتأثلة، في هذه الأبيات نفسها، تكاد تكون متعادلة دائماً، من الوجهة الكمية، على الصعيد المقطعي أو النبري.

ويمكن على ضوء هذه المعطيات أن نختتم بما يلي: ان قفزة نوعية تشرع بالتحقق على صعيد إيقاع البيت العربي؛ ولكن ما يتمناه النوبي من اتجاها إلى التجاوز الكامل للعروض الكمية، وإقامة نظام مكمل للنظم النبري، ليس قابلاً للتحقق، لسوء الحظ، الا إذا قامت اللغة « الأدبية » المعاصرة بخطوة حاسمة في اتجاها الإقتران باللغة المحكية... أي الا إذا قبلت بتعديلات أساسية، واذن نوعية، تطرأ على بنيتها النحوية - الصوتية. وفي غياب ذلك يتوجب الإكتفاء بمنظور عام يمكن أن نشير فيه إلى الإمكانيات الإيجابية التالية:

١- التعرف على إمكانيات لغتنا التقليدية، ومحاولة تطويرها أكثر مما تحقق حتى الآن، بغية إثراء العروض الكمية داخل إطار البيت الحر، دونما انقطاع. وذلك اما

بابتكار إيقاعات جديدة، وأما بتفحص وتحسين تقنية المزج الإيقاعي، التي تم الشروع بها من قبل.

٢- تنمية الإمكانيات العروضية غير الكمية، أو الموازية - للعروض - الكمية، وذلك باستلهم التجارب الناجحة في الشعر الشعبي قدر الإمكان، مع الإعتراف، دائماً، بحدود اللغة التقليدية المشار إليها أعلاه.

٣- هدم جدار اللغة الأدبية، إما باللجوء إلى تعديلات نحوية - صوتية تتأشى مع لغة المحادثة الجارية، أو بتبني لهجة أو أكثر كلغة شعرية، ببساطة.

٤- الإبقاء على اللغة العربية الأدبية كلغة للشعر، ولكن بعد التمييز الحاسم والنهائي بين مفهومي «الشعر» و«النظم»، بغية تفادي كل من الخلط المفهومي والفوضى العروضية التي تطرح نفسها كنظام أو كمحاولة تنظيمية. إذ خارج هذا المنظور، لا تبدو لنا جميع «المطوّعات» النظرية والتطبيقية، الصادرة عن رغبة في التسويغ المطلق أو المستلهمة من نماذج أجنبية، إلا محاولات لاقطار طبيعة اللغة العربية وخصوصياتها العروضية. وهي محاولات تصب، عن وعي منها أو غير وعي، في تيار «النثرية الموقعة»، الذي يتمتع - خلافاً لآراء النوبي وغيره - بتبريراته الخاصة في داخله وفي خصائصه الفعلية، والذي لا يبدو لنا مداناً إلا حين ينزع إلى مخالفة التجربة الحية المعبر عنها بوضوح كلي، وإلى إنتاج أشكال مشوهة بفعل طموحه إلى التطابق العروضي. وفي النتيجة، قائل أن يقوم عمل فوضوي سوف يظل الشعر المنشور مديناً بنجاحه لقدرته في تقديم نفسه كما هو، أي كنوع خاص وكنية متميزة ومتأسكة. أكثر من هذا، فإن بإمكان هذا التفريق أن يساعدنا في بناء أعمال شعرية معقدة، مزدوجة التركيب (من الأبيات والنثر)، حيث تتحقق «التقلات»، التي تحدث عنها «إليوت» داخل هم حقيقي في التطوير والكمال الشعري اللذين لم يُخَفِّ الشاعر الإنكليزي تبنيه لهما.

ان الخاتمة التي تغرض نفسها، في نهاية هذا العرض للإمكانيات «النثرية» المحضة للعربية - هذا العرض الذي اتخذ هيئة جدل مع نظرية النوبي التي تظل تمثل، برغم نواقصها العديدة التي توقفنا عندها، محاولة شجاعة وأصيلة، ذات أهمية استثنائية - هي ان جميع النظريات الجزئية حول طبيعة التحول الوزني للشعر العربي المعاصر إنما تغامر بإعطاء فكرة خاطئة عن هذا التحول الذي يتوقف عليه التطور المستقبلي لهذا الشعر، وبالتالي بتوجيه شعرائنا صوب حلول مختلطة وتجارب ليست فعالة.

وإذ اختتم العرض بهذه الملاحظة المبدئية، فإنني لا ازمع القيام بتطوير «نظرية

مُضادّة، شاملة، تغطي جميع جوانب هذه المشكلة الواسعة والمعقدة، والتي تتطلب دراسات متعددة مستندة إلى حقول بحثية عديدة. غير أنني أعتقد أن بإمكان دراستي هذه أن تشير في الأقل إلى الإطار العام الذي سيلزم أن تتخذه الأعمال الاختصاصية القادمة، وأن توضح عدداً من النقاط الأساسية لإعداد منهج لغوي وإيقاعي في الانتاج الشعري الحديث، الذي ينبغي أن تحال ملامحه، الإيجابية والسالبة، إلى قرينتها؟ العامة في هذا البحث المحموم، ولكن الصادق والضروري إلى درجة بعيدة، عن لغةٍ معاصرة.





## بناء القصيدة الحديثة

### مفهوم القصيدة :

من « الشعر » إلى « العمل المعنوي »  
 نتناعرف الآن أن المفهوم الشعري الكلاسيكي كان مُمَحَوَّراً حول البيت ( بشطريه  
 الاثنين ) ، الذي كان يقدم الصورة المثالية لـ « عبقرية النظم العربي » . وكانت القصيدة ،  
 بالنتيجة ، عبارة عن هذا التراكم المضطرب للأبيات والعناصر الشعرية التي تنغلق عليها .  
 مع هذا فإن « عمود الشعر »<sup>(١)</sup> ، الذي ظل يؤكد الفصل بين الشكل والمضمون ،  
 كان ينهض ، دون تحديد ، على ضرب من « التحام النظم والتثامه » . ويحاول عز الدين  
 اسماعيل في مؤلفه « الأسس الجمالية للنقد العربي » أن يوضح هذه الفكرة بما كان  
 الجرجاني يدعوه بحسن الاستهلال ، والعرض ، واختتام القصيدة . غير إن الإبهام  
 يكتنف هذه المفاهيم الساعية إلى تحديد مختلف أقسام القصيدة . مع ذلك ، فإن  
 الملاحظات الإضافية التي يطرحها الجرجاني تمكن قارئه من أن يفكر بالطريقة التي  
 يتم بها توزيع الأبيات ، وبالنتيجة الموضوعات المختلفة التي تتضمنها ، وذلك بغية  
 جذب انتباه « الجمهور » .

لكن مهما يكن الأمر ، فإن الجرجاني ، الذي كان يعيب على « القدامى » من معاصريه  
 عدم أخذهم بهذه الصيغة « التنظيمية » ، لم يكن يمثل الاتجاه العام لعصره . غير إنه كان  
 شاهداً ، بالمقابل ، على ظهور اشارات التحام لدى عدد محدد من الشعراء العباسيين ،  
 وخصوصاً المتصوفة منهم وشعراء الخمرة .

والواقع ، أن واحداً من المع شعراء المجموعة الأخيرة ، هو نواس ، قد قدم نفسه  
 كناطق باسم الشعراء المجددين الذين كانوا يرفضون في الوقت نفسه شكل القصيدة  
 القديمة وعقليتها ، والتي كانت صيغتها السائدة تتمثل بـ « مطلع » تقليدي يتضمن

١- واضح أن ما يدعى بـ « عمود الشعر » يمثل مجموع مبادئ التصور الكلاسيكي لـ « النموذج الشعري  
 الأصلي » الذي يجب أن تتبعه القصيدة . وقد قام المرزوقي بعرض هذه المبادئ وتصنيفها في شرحه  
 الشهير لحاسة أبي تمام . (راجع : المرزوقي ، « شرح حاسة أبي تمام » ، ص : ٩ ، ١٠ ، ١١ ) .

مشهد «وقوف على الاطلال»، ومشاهد أخرى تصف الحياة في الصحراء، ويرد هذا كله قبل الولوج إلى موضوعات الشاعر الأساسية.

غير إن هذا النزوع إلى «حصر» الموضوعات الشعرية، كان يتحقق دائماً، تقريباً، في إطار شكل خارجي وإيقاعي لا يتغير، يتصف بـ «التسطح» و «التتابع» المميزين للقصيدة العربية القديمة.

أي إنه كان ينبغي انتظار الشعراء الأندلسيين لكي يشهد هذا «الحشد»، المحصور، بصورة أساسية، على خليط من الرؤيا الحنينية وتقريب الطبيعة والمرأة، أو الطبيعة والسيد - الأمير، أو الملك، الخ... يشهد مجهوداً حقيقياً في التوازن والتواصل مع الشكل الخارجي والنسيج الإيقاعي<sup>(٢)</sup>.

وقد تم الأخذ بهذا المجهود، وتطويره، فيما بعد، على أيدي شعراء المهجر والشعراء الرومانطيقين، الذين مكنتهم ثقافتهم، بالطبع، من أن يجدوا في الشعر الغربي نماذج أكثر تعقيداً، وأكثر تشجيعاً.

وبدأنا نشهد مع الرومانطيقين وحدة الموضوع المتناول في القصيدة، غير أنه لم يكن يعني بعد ما سيعده المحدثون بالوحدة العضوية للقصيدة. ويمكن، في الواقع، أن نقارن المبدأ العام لاتناجهم الشعري بنوع من «الحديث» أو «الوقائع المتفرقة» تسيطر عليها «كاميرا» الحساسية الشعرية. إذا صح التعبير - بغية إنتاج «ريبورتاج قائم على مبدأ الاسترجاع» تتخلله، بين الحين والحين، حطرات انطباعية للشاعر. وكانت هذه الخصوصية الفكرية والوصفية - التأملية تجد تسهيلها، أو بالأحرى أنها تترجم نفسها، في البنية الزخرفية للقصيدة الرومانطيقية<sup>(٣)</sup>، التي يقوم تقسيمها المقطعي إلى «ألعاب» قائمة على التناظر بتقطيع غموض الفكرة وسياقها إلى أجزاء مستقلة واضحة الحدود والمعالم. وبإستنادنا مرة أخرى إلى اللغة السمعية - البصرية، يمكن لنا أن نتصور عرض ما دعوانه بـ «الريبورتاج الشعري»، كما لو كان ينعكس على الشاشة عبر سلسلة من اللقطات المفصولة (diapositives)، ضمن إيقاع منتظم في العرض، تصحبه بضعة تعليقات وشعارات.

٢ - كنا قد أشرنا إلى هذه الخطوة الحاسمة في فصلنا حول التطور العروضي.

٣ - نجد هذه البنية الزخرفية للشعر الرومانطيقى مدعومة في التيار الرمزي من بصرامة إضافية في التوزيع الإيقاعي. وإذا تحدثت فنان مونتاني عن الشعر الرمزي لسعيد عقل فإنه يؤثر دهوة بُنيته بـ «البنية الديكورية». (تراجع مقدمته اختاراته من الأدب العربي المعاصر).

وهكذا، فلا تعكس بنية القصيدة الرومانطيقية حركاتها الداخلية بسوءها، ولا تطورها، وختامها. وفيما يبدو النسيج الزخرفي وهو يمتد، بلا نهاية، ويكون على أمة المعاودة باستمرار، فإن خاتمة الفكرة أو الصورة هي وحدها التي تشير إلى نهاية القصيدة وتعطينا إشارة التوقف.

وبمواجهة هذا الطلاق القائم بين المضمون والشكل، بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباً منفصلاً، بل هو الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية، وملحاً من ملامح الشخصية، الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو «القصيدة».

ويستحضر عز الدين اساعيل، مستنداً إلى ستوفر في كتابه «طبيعة الشعر، the nature of poetry المفهوم الشعري الحديث الذي يرى القصيدة «شخصية» مندبجة، وملتحمة، وحية»، يخرق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر، إلى حد يستحيل معه فصلهما<sup>(١٤)</sup>. ويرى أدونيس بدوره في القصيدة العربية الحديثة: وحدة متماسكة، حية، ومنوعة، تجب دراستها ككل غير قابل للانقسام إلى مضمون وإلى شكل<sup>(١٥)</sup>.

إن هذا التعريف العام الذي يندرج في الخط الحدائي للتطور المفهومي للقصيدة، وخصوصاً في ميدان الشعر الأنغلو-سكسوني، يبدو كما لو كان يشير، في الرولة الأولى، إلى مجرد تغير بسيط في المفهومات الشعرية.

٤- يراجع عز الدين اساعيل، كتابه المستشهد به أعلاه (ص: ٣٦٤).

٥- تراجع دراسته في مؤتمر روما، أعمال المؤتمر (ص: ١٧٨). وذكر بالأساس، بأن أدونيس كان، في لحظة معينة، منظر «حركة شعر»، وبذلك كان يعكس الاتجاه المفهومي لهذه الحركة التي جعلت من نفسها، حاملة لواء «الحداثة الشعرية» في النطاق التجريبي والفكري. غير أن هذا المفهوم الجديد للقصيدة بدأ ينتشر حتى خارج حدود التجمع، وينال انتباه غالبية الشعراء الشبان من أنصار «بيت الحر» - انتباه كان يعبر عن نفسه عبر الأعمال الشعرية كما يتكشف عبر التصريحات المسجلة هناك، على هيئة مقالات وحوارات ومقدمات، الخ...

ومخصوص هذا المفهوم العضوي للقصيدة، يجدر التأكيد، في إطار أعمال تجمع «شعر»، على أهمية دراسة أدونيس: «محاولة في تعريف الشعر الحديث» («شعر» - العدد ١١، ص: ٧٩)، ومقدمة أنسي الحاج لديوانه «لن»، ودراسة جبرا إبراهيم جبرا عن «الذروة في الأوب والفن» («الحرية والطوفان»، ص: ١٣). أما خارج التجمع، فيجدر أن نذكر، إلى جانب كتاب عز الدين اساعيل، كتابين شديدي الأهمية، سبق أن استشهدنا بهما، هما «قصية الشعر الجديد» للترنبي، و«شعرنا الحديث.. إلى أين؟» لعالي شكري، دون أن ننفل فصل نازك الملائكة المحصن لئلا «قصيدة» الحديثة في كتابها «قضايا الشعر العربي المعاصر» (ص: ٢٠١)، ومؤلفي اتحاد عباس البياتي والشعر الحديث في العراق، وهو يدور شاكر السياب. وقد نشر اتحاد عباس عام ١٩٥٥ كتاباً «تعليلاً» حول «فن الشعر»، يبحث فيه مسألة وحدة المضمون والشكل (ص: ١٩٠) والتطور المفهومي للقصيدة (ص: ٢٥٠).

غير إننا لن نأخر عن أن نكتشف، في ضوء الفحص الذي حاولنا إجرائه على المفهوم التقليدي للقصة (أو، بالأحرى، غياب هذا المفهوم)، إننا لا نبالغ إطلاقاً إذا ما رأينا في هذا التغير المفهومي ثورة حقيقية متعددة الأبعاد: على المستويين الفلسفي والجمالي. ذلك إن «شخصية» القصة إنما تجد تسويقها، هنا، في وحدة التجربة المعاشة وخصوصيتها، والتي لا يشكل العمل «الشعري» إلا تمثيلاً لغوياً وفتياً لها. هذا يعني أن القصة إذ تنطلق، أخيراً، من تجربة متميزة، فهي تنزع، مع الأعمال الحديثة، إلى مغادرة مناخ «التأمل الغفل» لتصبح كياناً حراً ومتجانساً، أي «نمطاً» يتفرد بما له من حرية في التكون والانتظام.

والحق، إن العناصر المختلفة التي زوّدنا بها التحليل المفصل للقصة الجديدة (التحليل اللغوي والايقاعي)، تتصافر، كلها، لإيضاح خط ثوري هدام و منظم، في الوقت ذاته.

وهكذا، قبض لنا أن نرى إلى جهود الطليعة الشعرية وهي تنتهج الطريق «المزدوج الوجهة» أو الطبيعة، للمغامرة الخلاقة، التي كانت كل مرحلة منها تتميز بصراع جدي قائم على الرفض وإعادة التنظيم.

وما القصة العربية الحديثة إلا ثمرة تراكم هذه المراحل الثورية التي لن يكون بمقدورنا أن نشهد نهايتها؛ ذلك إن هذه المراحل بفعل منطق مسارها ذاته، تستدعي أحداها الأخرى ويتولد بعضها من بعضها الآخر - حتى مرحلة النضج<sup>(٦)</sup>. من هنا تنبع استحالة الطموح إلى دراسة قادرة على القبض على طبيعة وأبعاد هذا «الشعر الذي جاء جديداً منذ ولادته»، والذي لا يزال تعقده يستجيب إيقاع غموض المتسارع، باضطراد.

وعلى الرغم من شيوع مصطلح «القصة» في هذه الدراسة على سبيل التعميم، فإنه من غير الدقيق الكلام على: «قصة محدثة أو حديثة». ذلك أن المصطلح يتلاءم، بشكل نموذجي، مع القصة التقليدية، خصوصاً تلك التي لا تتمتع إلا بنمط بنائي واحد. ولكن حينما يكون مفهوم القصة شبه غائب، وضائعا بين مفهوم البيت ومفهوم

٦- يعتقد «إليوت»، كشاعر نير - كلاسيكي، إنه «من غير المحبذ، حتى إذا كان ذلك ممكناً، أن نجيا في ثورة مستمرة» إذ تمّ دائماً فترات للكشف وأخرى لتطوير المناطق التي تم إرتيادها». (راجع مرصه المستشهد به سابقاً، حول موسيقى الشعر (ص: ٣٥)). وانا لنشامل هل بإمكاننا حقاً الوثوق بمجتمبة المعاد الدائري لـ «الكلاسيكية»، الذي يعلننا إياه التاريخ؟ وهل ما زالت المفاهيم القديمة للتطور صالحة لاستكشاف المستقبل؟ إن «إليوت»، لا ينسى، على أي حال، أن يذكر ضرورة «المغامرة اللامتناهية» في الإطار الخاص بالشعر.

العروض بوجه عام فإن مصطلح « القصيدة » يبدو أكثر انسجاماً مع الشعر الحديث، فالشعر الحديث يؤكد هذا المفهوم، ويميز بين « الروح الشعرية » التي يمكن أن تتجلى في أنواع الكتابات الأدبية جميعها، وبين هذه المنظومة الفنية المغلقة على ذاتها تقريباً، والمستقلة، لكن التي تحتفظ، في جميع الأحوال، وفي كل نموذج منها، بخصوصية بنائية للفكرة والانطباع الشعري، أي بتنوع من البنى التعبيرية.

هذا يعني إننا نحولون، في إطار التحويل الشعري المعاصر، على أن نعرف بتعددية « الأنماط » الشعرية، وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج « البنى »، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم.

من هنا، يظل من المستحيل القبض على جميع « نماذج » القصائد الساجدة في المد الهائل للانتاج الحديث، الذي يظل جانب مهم منه قائماً، دائماً في طوره الأولي للتجريب.

مع ذلك، فمن أجل ايضاح نتائج الثورة الشعرية العربية وآثارها على الصعيد البنائي، يظل علينا أن نقدم بعض « النماذج » التمثيلية للبنى المتعددة التي ما فتئت تشهد وثبات جديدة غير متوقعة وواعدة<sup>١٧</sup>

فما المعيار الذي سنتبناه في انتقاء النماذج التي سنختارها هنا وتصنيفها؟  
إننا، إذا أخذنا بالفكرة الأساسية لدى حركة الحداثة، المتمثلة بتوكيد وحدة الشكل والمضمون، سوف نرى أن مفهوم « البنية الشاملة » للقصيدة سيفرض نفسه في الحال. غير أن هذا المفهوم نفسه يبدو غير قابل للتحديد السهل، وغير فاعل بشدة في الدراسة التطبيقية للعمل الشعري، في غياب مصطلح نقدي وأدوات تحليل ناجعة وملائمة للميدان المدروس.

وهكذا نجد أنفسنا مجبرين على تقصي الأنماط المختلفة من القصائد: بدراسة ملامحها الخارجية أولاً، ونوعها وحجم انتشارها ومظهرها التوزيعي والخطي، الخ...، ومن ثم طبيعة بنائها الداخلي.

### « البناء الخارجي للقصيدة :

#### نماذج البناء، والأنواع الفنية »

لقد أتاحت لنا الفصول السابقة أن نرى الايقاع المتسارع لهذه النزعة المضادة للتقليد في الشكل الشعري، والتي ولدت العديد من الأشكال الجديدة للقصيدة. والواقع، إن

٧- هذا يعني أن النماذج التمثيلية لهذه التعددية من الأنواع إنما تعود إلى الفترة المحددة لهذه الدراسة (١٩٤٧ - ١٩٦٥).

مبدأ « الاختيار الحر » للشكل، سواء كان هذا الشكل قائماً مسبقاً أم مبتكراً بصورة كلية، هذا المبدأ الذي ألحت حركة الحداثة على أهميته، قد دفع الشعراء الشباب إلى تزويدنا بتعددية ثرية من الأنواع الفنية الناجمة عن جهد شخصي أو المستلهمة من الانتاج الشعري العالمي.

وهكذا هيّ لنا أن نرى غمطين من « القصيدة المزوجة »، تقدم الأولى - التي مثلت مرحلة انتقالية من مراحل التجريب الشعري المحدث - مزيجاً من الأبيات الكلاسيكية (بشطين اثنين) ومن الأبيات الحرة. وقد قدمنا كنموذج لهذا النمط قصيدة خلف للسياب،<sup>(١٨)</sup> تقوم على تعاقب مقاطع مؤلفة وفق نوعي النظم الاثنين. ويعرف هذا النمط صيغة أخرى قائمة على تقاطع غير منتظم نخب نماذج لها في شعر السياب نفسه، وكذلك في بدايات عمل ادونيس<sup>(١٩)</sup>.

أما النمط الثاني « المزوج » (أو المختلط)، والذي يمثل مرحلة انتقالية أكثر تقدماً، لكن الذي ظل يمثل نوعاً فنياً مستمراً، فهو النمط الذي يقدم لنا مزيجاً من الأبيات الحرة والنثر الشعري. وكان النموذج الأول الذي أوردناه من هذا النمط هو قصيدة ادونيس: « وحدة اليأس » التي تشكل ضرباً من قصيدة النثر « المطعّمة » بأبيات حرة<sup>(٢٠)</sup>.

ومع أننا نجد نماذج نادرة لهذا النمط في أعمال شعراء مثل عصام محفوظ<sup>(٢١)</sup> فإنه يظل يشكل اختصاص ادونيس، الذي قدم ضمنه وفرة من القصائد الثرية والمدهشة التنوع<sup>(٢٢)</sup>. ويجرد كون هذا النمط من القصائد يحتل موضعه ضمن هاجس انتقالي، يدلنا بالضرورة، على وجود غمطين آخرين من الكتابات الشعرية المهيمنة: نقصد البيت الحُر وقصيدة النثر.

٨. قصيدة « بور سعيد » (تراجع « انشودة المطر ») وكذلك دراستنا الحالية). ويمكن أن نشهد للشاعر نفسه بقصيدة « من رؤيا فوكاي » (« انشودة المطر » ص: ٤٦).
٩. نلاحظ، لدى السياب نفسه، « الموصى العمياء » و« الأسلحة والأطفال » (المصدر السابق، ص: ١٩٥، ٢٤٩)، ولدى أدونيس: « الفراغ » و« نوح الجديد »، التي ظهرت لأول مرة في صحيفة « البناء » البيروتية (٨ تموز ١٩٥٩).
١٠. « أوزاق في الريح »، (ص: ١٤٣). وقد نشرت، في شكلها الأخير، بعنوان: « عربة الأمام الحاضرة ».
١١. قصيدته: « وعصت زليخة على الزهرة » (« أعشاب الصيف »، ص: ٧٠).
١٢. تراجع، لدى الشاعر، قصيدته « مربية القرن الأول » (« أغاني مهيّار الدمشقي »، ص: ٢٥٤)، و« تحولات العاشق »، و« فصل المواقف » (« كتاب التحولات والمجرة في أقاليم النهار والليل » ص: ١١١، ٢٠٩). وقد كتب الشاعر القصيدتين الأخيرتين عام ١٩٦٢ - حسب تحدّده هو - ونشرهما في مجموعته المذكورة عام ١٩٦٥.

وقد ضمن النضال «التحريري»، الذي خاضته حركة الحدادة الشعرية، النجاح النهائي للبيت الحر، الذي ظل يشكل الصيغة المفضلة للأغلبية الساحقة من شعراء الجيل الجديد، تلك الأغلبية التي نهضت بجانب أكبر من الانتاج الحدائي الذي يتمتع بقيمة مؤكدة. مع هذا فإن «قصيدة المنشورة» أو «غير العروضية» أو «غير الموزونة»، التي تأخر انتصارها النهائي، بفعل التحفظ السائد في الذوق العام ازاء انتاج شعري قائم على هجران الايقاع العزيز على الاذن العربية، قد حظيت، فيما بعد، بأهمية واهتمام متعاظمين على الساحة الشعرية، وفي الأوساط المثقفة بالتحديد؛ فقد بدأت معارضة هذا النوع الشعري الخاص تخلي المكان، تدريجياً، لتقيم يبدو أكثر تطابقاً مع المفهومات - أو في الأقل المحاولات التجريبية - المعاصرة في اوربا وفي اميركا<sup>(١٢)</sup>

ومها يكن من طبيعة الأمر، فقد استطاعت «قصيدة النثر» - وبفعل «روح التصميم الحدائي، لحركة «شعر» - أن تنال ما دعونا به - حق الإقامة في مدينة الشعر؛ وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية - كنتاج محمد الماغوط وادونيس - بنحو أسهل مما منح به للأعمال التي تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وأنسي الحاج وابراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال. بعد هذا، ودون أن نزعم التوقف طويلاً عند السجال الذي أثير حول الطابع «النثري» والخصوصية الاسلوبية لـ «قصيدة النثر»، نحدد إننا نفهم به «قصيدة النثر» مجموع العمل الشعري «المحرر» من القافية والايقاع المميزين للنظم.

ذلك، تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من «الشعر المحرر» كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي: الأول هو الشكل المدعو، عموماً، به «الشعر الطلق»، والثاني هو الشكل النثري بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية «قصيدة النثر».

وفما تمثل الشكل الأول في أعمال الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ، تمثل الشكل الثاني في نتاج أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال<sup>(١٣)</sup>.

١٢- سبق أن أشرنا إلى هذه الحالة الإشكالية والسجال الذي أثير، بهداف من كتاب سوزان برنار عن «قصيدة النثر من بوهلير إلى أهاضا»، والذي يحاول فيه الكاتبة أن تثبت كون «قصيدة النثر» تمثل نوعاً شعرياً ذا سمات تميزه عن بقية الأنواع الشعرية، الموزونة منها وغير الموزونة.

١٣- رأينا نماذج عديدة من الشكل الأول، من شعر الماغوط، ومقاطع من شعر أنسي الحاج كنماذج للشكل الثاني.

بعد أن عدّنا « اغاط القصيدة » في الانتاج الشعري الحديث، يمكن أن نتساءل الآن : كيف قدم هذا الانتاج نفسه بالقياس إلى « الأنواع الأدبية » بوجه عام، وإلى الكتابات التي تتبع المعايير « الكلاسيكية » للتعبير الشعري، بوجه خاص ؟

إن الموروث الشعري العربيّ هو موروث غنائي، وصفي، بامتياز. ومع إنه جرى الكلام على الاتجاهات الدرامية<sup>١٥</sup>، في الشعر العربي، استناداً إلى بضعة مقاطع حوارية منبثة في بعض الأعمال القديمة، خصوصاً قصائد الشاعر الاموي عمر بن أبي ربيعة (توفي عام ٧١٢)، وعلى النّفس الملحمي لدى شعراء آخرين كالشاعر الجاهلي امرئ القيس (توفي نحو عام ٥٤٢) والعباسي ابي تمام (توفي عام ٨٤٦)، وكذلك العباسي المنتبي<sup>١٦</sup> (توفي عام ٩٦٥)، غير إن هذا لا يمس بشيء الحقيقة المثبتة بخصوص غياب التراجيديا والملحمة - بالمعنى الكلي والحصريّ للمفردتين<sup>١٧</sup> - في الشعر العربي القديم، خصوصاً أن الأخيرة - أي الملحمة قد بقيت محصورة، وضمن أشكال خاصة، بميدان الأدب والنثر الشفويين - العامين.

وكان ينبغي انتظار الشعراء النيو - كلاسيكيين والرومانطيقين، في النصف الأول من هذا القرن، لنشهد، في العربية، ولادة أعمال شعرية تراجيدية بالمعنى الصحيح. ومع هذا فلم تلق محاولات شوقي في مصر<sup>١٨</sup> (توفي عام ١٩٣٢) وشفيق معلوف وسعيد عقل<sup>١٩</sup> في لبنان، إلا نجاحاً نسبياً يعود إلى القيمة الشعرية لأعمال هؤلاء أكثر مما يعود لنجاحها المسرحي.

وقد تم تلقي فشل هذه المحاولات كما لو كان تأكيداً جديداً على الصفة « الغنائية »

١٥- لقد حفزت الأشكال الحديثة التي بدأ يتخذها المسرح (أو المسرح - الصّدي) اليوم، على ظهور تيار بدأ يعمل، وإن بصورة « حية » ومتردة، على إعادة إحياء ذلك الإستعراض السنوي الذي كان ينقد في مكة تحت اسم (سوق عكاظ)، قبل الإسلام، حيث يأتي شعراء القبائل المختلفة لينشدوا على العامة نتاجاتهم الشعرية، ضمن مناخ إحتفال ومباراة حقيقي.

١٦- يراجع، بخصوص أغاط التعبير الشعري في العصر الجاهلي وفجر الإسلام: « دلاشع »، « تاريخ الأدب العربي » (ج-٢، ص: ٣٦٨)، وفي « Arabica »، (ج-٤، ص: ١٩٥٩)، « قادي »، في « Arabica » (العدد ٢، ١٩٥٥، ص: ٣١٣)، وه.غ. ديومبينس، « مقدمته لكتاب الشعر والشعراء ». وبخصوص العصر العباسي: « بيلا »، « اللغة والأدب العربيان » (ص: ١٠٠) و« هبد الجليل » « تاريخ الأدب العربي »، (ص: ٩٣).

١٧- يراجع، بخصوص، عملاء المسرحيان - الشرقيان، « مصرع كيلوباترة » و« مجنون ليل ».

١٩- شاعران معاصران، الأول من المهجر الأميركي - الجنزي، ونرف له، « الهكارة »، ونعرف للثاني « بنت بفتاح » و« قدموس ».



للقصيدة العربية، التي ظلت، من ناحية أخرى تلقى من يؤكدها، ويدافع عنها، في الأوساط الأدبية الغربية<sup>(٢٠)</sup>. وإذا تَفَحَّصْنَا التطور الحديث للمفهوم الشعري، الذي لم ينقطع عن ردم الهوة القائمة بين ما دعاه مندور بالغنائية والذاتية العربية والغنائية والذاتية - الموضوعية، في الغرب<sup>(٢١)</sup> أمكننا القول إن الانتاج المحدث المعاصر يشهد، مرة أخرى، على استمرارية بل على هيمنة - القصيدة الغنائية في الشعر العربي<sup>(٢٢)</sup> ذلك إن غالبية الانتاج الشعري الحديث إنما تتخذ موقعها في هذا الاطار من التداخل والالتحام العميق بين الفرد والعالم.

لكن تمكّن، مع ذلك، الاشارة إلى بعض «الجزء» النادرة من التجريب الدرامي<sup>(٢٣)</sup>، في عمل ادونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وصلاح عبد الصبور، أو حتى بعض «الحكايات البيوغرافية» الأكثر ندرة، لدى بدر شاكر السياب<sup>(٢٤)</sup>. إلى هذا، ينبغي التفريق، داخل النوع الغنائي نفسه، بين انماط متعددة يميزها حجم العمل الشعري وطبيعته الخارجية، العامة وشكله الخطي.

هنا أيضاً، نجد «القصيدة المتوسطة» التي امتاز بها التعبير الغنائي وهي تيمعن على الانتاج الحديث، لا سيما في بداياته التجريبية. وقد زودتنا المرحلة الأولى من مراحل التحويل الشعري بموجة من القصائد التي يتراوح حجمها بين صفحة ونصف الصفحة (من الحجم الصغير)، أي بين عشرين وأربعين سطراً<sup>(٢٥)</sup>. وإذا لم تكن هيمنة

٢٠. يقدم احسان عباس في كتابه «فن الشعر» قائمة بأسماء الشخصيات الأدبية التي تدعم والغالبية الشريفة

الشرقية، ويؤكد على رأي السير ولیم جونز Sir William Jones (كتاب، الفصل الثاني، ص: ٢٤،

٢١. يراجع كذلك كتاب عز الدين اساعيل، حيث نجد دراسة مقارنة للمفاهيم الفنية والشعرية (كتابته المستشهد به سابقاً، الفصل الرابع).

٢٢. يراجع كتابه «الأدب ومذاهبه» (ص: ٣٠). ويتحدث ادونيس، بهذا المعنى، عن «ال عاطفة الشعرية،

التي تصبغ في الشعر الحديث - خلافاً لما هي عليه في الشعر القديم - ذاتية وموضوعية، فردية وشاملة في

آن معاً». (ومحاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلة «شعر»، العدد ١١ - ص: ٨١).

٢٣. لا ينبغي عن بآلنا أن هذا المفهوم يظل بحاجة إلى التحديد، بعد التداخل والتشابك والتألف الذي بدأت

تحياء الأنواع الأدبية في العصر الحديث.

٢٤. تتراوح هذه المحاولات بين: «اللوحة المسرحية» المؤلفة من بعض المشاهد القصيرة، مثل «مجنون بين

الموتى» و«السدیم» لأدونيس («أوراق في الريح»، ص: ٨٣، ١٠٥)، حيث يسود مناخ

ميتافيزيقي، لا واقعي، وبين «القطعة التراجيكية» الروائية للهجة، كما في «المصفور الأحده»

لمحمد الماغوط. ويمكن أن ندرج بين هذين النمطين الدراميين المتقابلين، عمل نذير عظمة: «جسر

الموتى» و«مسألة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، اللذين يتدرجان كلاهما في تيار ميتافيزيقي، يقوم على

أساس فولكلوري، وفنتازي، لدى الأول، وعلى إطار تاريخي وصولي لدى الثاني.

٢٥. نذكر خصوصاً: «الموسم العمياء» و«حفار القبور» («أنشودة المطر»، ص: ١٩٥، ٢٢٩).

٢٦. يمكن، من أجل المزيد من التحليل، أن نذكر نمطين ثانويين آخرين، هما القصيدة «المتوسطة» - القصيرة،

والقصيدة «المتوسطة» - الطويلة. وهما نمطان شائعان لدى شعراء الحديثة جميعهم، فها عدا استثناءات

معدودة.

هذا النمط من القصائد قد زالت في المراحل التالية، فقد انخفضت، نسبياً، مع تكرار المحاولات الباحثة عن أشكال جديدة للقصيدة، والتي طلعت علينا بأنماط مستحدثة كالقصيدة «الطويلة»، و«المطولة» (أو «المعلقة») و«نصف المطولة»، ثم في القطب الآخر المقابل: «القصيدة الصغرى» أو «قصيدة الومضة».

لا شك في أن هذا التصنيف، والمقاييس المتخذة لتمييز هذه الأنماط الشعرية الغنائية، ومن ثم تسويغ المصطلحات التي تم خلعها عليها، تبعاً للطول، إنما تظل، جميعها، نسبية، هدفها الكشف عن اهتمام الموجة الجديدة بالتمدد، والاثراء، والتجديد الشعري. ويصح هذا التحفظ، نفسه، على فكرة الانتقال من القصيدة «المتوسطة الطول» إلى «الطويلة»، ومنها إلى «نصف المطولة»<sup>(٢٧)</sup> غير أنه لا يسبغ الشيء التمييز المثبت بين القصيدتين «القصيرة» و«الطويلة» اللتين تمثلان ظاهرتين متميزتين، عن حق، وجديتين نسبياً.

وإذا ما اعدنا إلى الذهن أن القصيدة الكلاسيكية، وكذلك الرومانطيقية، تنتميان بشكل «القصيدة المتوسطة»، بحيث لا تتجاوزان معدل المائة بيت (بشطين اثنين)<sup>(٢٧)</sup>، سهلَ علينا أن ندرك الجِدَّة المتمثلة بظهور قصائد تبلغ ثلاثمائة أو حتى اربعمائة سطر كما في قصيدة ادونيس الشهيرة «البعث والرماد»<sup>(٢٨)</sup>، او قصيدة السياب<sup>(٢٩)</sup> «الأسلحة والاطفال»، وإما ما يقل عن اثني عشر بيتاً كما نجد في عمل شوقي أبي شقرا<sup>(٣٠)</sup>،

وبعض أعمال ادونيس. ونصادف في «قصائد أولى» لادونيس، بالذات، وكذلك في «أوراق في الريح»، أمثلة نموذجية على «القصيدة - الومضة» التي تنحصر، أحياناً، في بيتين أو ثلاثة، مذكرة إيانا بـ «الرُسميات» الشهيرة لمالكولم دوشازال malcolm dechazal وهذان نموذجان اثنان من هذه القصيدة:

٢٦- توجد هذه الأنماط المختلفة، معاً، غالباً، في أعمال شاعر بذاته وخصوصاً لدى أصحاب ما يدعى بـ «النفس الطويل» كالسياب وحليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور.

٢٧- نتحدد هذه الملاحظة بالقصيدة الوحيدة «القافية» التي يمكن أن نشير خارجاً عنها إلى أراجير طويلة متعددة القافية، تعليمية أو فقهية - لغوية عائدة إلى الحقبة الكلاسيكية، وكذلك بعض الإسنائات في شعر الرومانطيقين والسو - كلاسيكيين، حيث نعرف على «مُطَوَّلَات» متعددة القوافي، مثل «عبد الغفيرة لبولس سلامة».

٢٨- «أوراق في الريح»، (ص: ٥٧).

٢٩- «أنشودة المطر»، (ص: ٢٤٩).

٣٠- نراجع مجموعته: «خطوات الملك». ونصادف هذا النمط كذلك في عمل البياتي: «أهاريق مهشمة» و«أشعار في المنفى».

لأنني امشي  
أدركني نعشي<sup>(٣١)</sup>

و: « بعد الموت  
لا صوت يُجسّد لي صوتي<sup>(٣٢)</sup> »

وسواء تعلق الأمر بهذا النوع أو ذاك من هذه الأنواع الفنية أو من انماط القصيدة، يبقى علينا أن نشير إلى ملمح خاص بـ « البنية السطحية » ومظهر القصيدة يتمثل في شكلها الخارجي أو الخططي، فمع أن هذا الشكل شأن جوانب القصيدة الأخرى لا ينفصل عن عناصر نظامها الداخلي، نستطيع أن نجد فيه تعبيراً عن نزعة (ير دفعها أحياناً إلى حد التصنع) إلى انقاذ صورة القصيدة الحديثة، الخارجية، من التسطح (والاستواء) الذي يميز القصيدة الكلاسيكية، تسطح واستواء نهضت ضدها الأشكال الشعرية الزخرفية الأندلسية والرومانطيقية.

هكذا اتجهت جهود بعض الشعراء الجدد استغلال المؤشرات الخطية (أو الطباعية) وإلى الأسلبة « التوزيعية » للنص، بمواجهة أحادية الشكل التي شهدتها كتابة القصيدة طوال الفترة الأولى من المسيرة الثورية لشعراء الحداثة، والتي كانت تجد تسويقها (وكذلك تدعيمها) في محدودية الإيقاعات المستخدمة في القصيدة الحديثة، يومذاك. وقد سمح بعض الشعراء لأنفسهم بالانقياد للموجة « الاسلوبية »، إلى درجة أعطت الانطباع بأنهم منخرطون في مجرد العاب خطية متكلفة ولكنها تظل تعرب مع ذلك عن هذه الرغبة المحمومة في التجديد والخلق.

وبإيجاز، فقد بدأنا نشهد، إلى جانب الشكل « البسيط » (« المستوي ») الذي لا يزال قائماً في بعض الانتاج الحديث<sup>(٣٣)</sup>، ولادة اشكال ذات نظام « خاص ومبيّ وفيما يقدم الشكل الأول سلسلة متتابعة من الأبيات أو الأسطر، غير المنتظمة بالطبع، المدفوعة حتى نهاية القصيدة، والموزعة على « كتل » تفصلها، عن بعضها مساحات فارغة أو اشارات خطية، فإن الاشكال المنظمة تلتقي، بصورة واسعة، مع الكتابة الشعرية الحديثة في الغرب.

هكذا، نعرف هنا على القصيدة ذات المقاطع أو اللوحات المرقمة أو الحاملة

٣١- « أوراق في الريح »، (ص: ١٠)

٣٢- المصدر نفسه، (ص: ١٩).

٣٣- مجد أمثلة على استمرار هذا الشكل في أعمال شعراء مهمين كالبائي والماعوط وخليل حاوي.

لنناوين ثانوية، أو القصيدة المؤلفة من أغان عدة ومن حركات مؤلفة<sup>(٢٤)</sup>، الخ...، حيث تضيع صورة القصيدة «الوحدة الكتلة» في تعددية معقدة التوزيع. ونجد بعض الشعراء يعمدون حتى داخل هذه الأقسام والأقسام الثانوية، إلى الافادة من مختلف وسائل التوزيع الخطي والطباعي، من القطع، والتجزئ، إلى بتر الأسطر (في البداية أو الوسط والنهاية) بوساطة الفراغات أو الفواصل أو باقي أدوات التنقيط (كعلامات التعليق والإرجاء والتقويس والأهلة، وما إليها...)، حتى انك لتحسب نفسك بازاء توزيع اوركستراي حقيقي للآثار الثانوية للقصيدة، أو بازاء عملية وضع وزيان (ديكور) فعلي لـ «السيناريو» الشعري.

وإذا كنا قد حرصنا على الإشارة إلى هذا الملمح الخارجي للتجديد الشعري، فلأنه يمكننا، بالتحديد، من التوجه بصورة مباشرة إلى واحد من أهم سميزات «الحداثة» الشعرية: نقصد به «التعددية المعقدة» بمواجهة «الاستواء» المتأثر الكلاسيكي، وفي الوقت نفسه بمواجهة «التعددية المنتظمة» والبسيطة» لشعراء الاندلس والشعراء الرومانطيين.

### البناء الداخلي

هكذا نرى أن التحليل المفصل للعناصر المؤسسة للقصيدة الجديدة، وكذلك عرض مظهرها الخارجي، يلتقيان في التوكيد على المبادئ الحديثة لهذه القصيدة، نقصد: الحرية، والتفرد الشخصي، ومن خلال ذلك التعددية (الاسلوبية)، والطموح إلى مقاربة كلية العمل الفني. هذه الكلية هي ما يشكل التعبير عن «الرؤية» أو التجربة الشعرية، من جهة ومن جهة ثانية، وحدة المضمون والشكل، التي ينبع منها «تعقد» العمل الفني وتشابك عناصره. وقد دفعتنا ضرورات التحليل إلى تفكيك عناصر هذه الوحدة، بغية القبض، بدقة، على مختلف المشكلات التي يتعين على الشاعر مجابتهها اليوم، على مختلف اصعدة الهدم وإعادة البناء، في سياق هذه الثورة الشعرية. وقد اشرنا إلى العلاقات الطبيعية القائمة بين الأجزاء المكونة لهذه القصيدة وبنيتها الشاملة، من جهة، وبين هذه البنية ومظهرها الخارجي، نقصد شكل كتابتها، من جهة ثانية.

غير أن المطاف النهائي لهذا السياق الثوري قد خلف لنا أنواعاً شعرية لم يكن بمقدور بعض عناصر تحليلنا التفصيلي أن نتعرض لها. فتحليل البنية الوزنية للبيت الحر، الذي

٢٤- يتميز أدونيس والسياب وأنسي الحاج بصورة خاصة، ببراعة تنفيذ عمليات توزيع القصيدة وإخراجها. وينبغي أن نشير أولاً، إلى أن عمل هؤلاء الشعراء قد عرف الشكل البسيط للقصيدة بالطبع، كما نشير إلى أن غالبية الشعراء المحدثين بدت وهي تنجه إلى الشكل المعقد، بشكل يتزايد يوماً بعد يوم.

سيشكل المرحلة الأولى من هذا السياق لا يتصل بقصيدة النثر إلا من وجهة نظر التاريخ التطوري للحركة.

واذن، فالكلام على القصيدة العربية الحديثة يعني التعمّن في هذا التطور، وبالنتيجة، محاولة القبض على جوهر العمل المعاصر في أشكاله المتباينة، المنظومة أو « المنثورة ». إذ إن النظم أو الوزن الشعري قد كف عن أن يشكل الشرط الاساسي أو الأولي للحقيقة الشعرية المعاصرة، ولم تعد مشكلة القصيدة العربية الحديثة مشكلة « نص موزون »، وإنما مشكلة « عمل شعري ».

في ضوء هذه الاعتبارات الأساسية، يتحدد ما نعينه بـ « البنية الداخلية » للقصيدة، هذه البنية التي تنفصل - بنحو ما - عن الصورة الوزنية واللغوية، لكي تحدد الطريقة التي يتم بموجبها بناء القصيدة، ليس، فقط على مستوى التطوير الفكري المحض لموضوعها، وإنما، ايضاً، وخصوصاً، من وجهة نظر معمارية، وأذن: وظيفية، وجمالية. انها، بمعنى من المعاني، التصور المشهدى، أو التمثل الفني للصورة، أو للتجربة. في هذا البناء (الذي هو القصيدة) نرى إلى اللغة والصورة والنظام الاليقاعي (أو الفوضى الاليقاعية) أي كل ما يشكل لعبة « لعبة الاشارات الحاملة<sup>٣٥</sup> »، وإلى جانبها « الفكرة المدلول عليها » (أو الشحنة المحمولة)، وهي تشكل مادة « الدلالة الشاملة » المستهدفة أو المتحققة.

بتعابير أخرى، إن المعمار الداخلي للقصيدة هو طريقها في أن تكون، وكيفيتها في أن تقوم أمامنا كعمل مكتمل، بنحو أو بآخر. أما العنصر الخارجي والمؤثرات الثانوية، المستغلة في تقديمها، فهي لا تشكل جزءاً لا يتجزأ منها إلا في حدود انسجامها مع « قوانين » هذا المعمار واستتبعاته المتعددة.

ودون أية رغبة في المبالغة، يمكن القول إن جانباً كبيراً من الانتاج الشعري المعاصر في العالم العربي يستجيب لهذا الالتزام الذي تدعو اليه حركة الحداثة.

بعد ذلك ينبغي التأكيد على أن دراستنا هذه لا تطمح إلى التدقيق في استتبعات هذا المفهوم، وإنما إلى اظهار الاتجاه نحو التعددية (الأسلوبية) والتنظيم العضوي لبنية القصيدة، هذا الاتجاه الذي بدأ يتجسد أكثر فأكثر في الأعمال الحديثة.

مثل هذه المهمة، تتطلب بالضرورة، تعداد انواع البنى الذاهبة في هذا الاتجاه، أو

٣٥- هل يمكن حقاً الفصل بين الإيقاع - أي المادة الموسيقية للقصيدة - وبين عالم الإشارات؟

الساقة - على الرغم من انتابها إلى البيت الحر - فيما تمكن دعوتها بـ « استمرارية التقليد » أو، في النهاية، تلك التي تترجح بين هذين القطبين، والتي توصل علائقها الجدلية الكشف عن انتصار الأول على الثاني، أي على هذه النزعة « الانتشارية » الاندفاعية والعفوية (التي تميز القصيدة التقليدية)، وكذلك على البناء المنتظم، المنطقي، والتزييني الصرف للعمل الشعري.

هذه هي الأقطاب الثلاثة التي تتجاذب التطور البنائي للشعر العربي المعاصر<sup>(٢٦)</sup>، والتي توفر لنا المعايير الأولى للمعانية والتحليل.

### القصيدة «الأولية» أو «الخام»

هذه القصيدة التي نسمح لأنفسنا بدعوتها «أولية» أو «خاما»، والتي تفتقر إلى النظام (العرضي)، مع التزامها بالبيت الحر - أي مبدأ عدم تساوي إيقاع الأبيات - إنما تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء على مختلف اصعدة بنيتها الشعرية: المضمونية منها، أو العضوية، والموسيقية، الخ... إنها قطعة «سائلة» من المادة الشعرية التي تنتشر بحرية كبيرة داخل إيقاع رتيب، مشكّلة، بهذا، نموذج القصيدة المبلوذية التي تطرح محتواها دفعة واحدة، بنحو هادئ، غير منقطع، وبلا تنوعات مضمونية أو شكلية.

وقد طبع هذا النمط من البنية الشعرية بدايات التحول العروضي، ولكنه لا يزال قائماً أيضاً لدى شعراء منهم فدوى طوقان ومحي الدين فارس، وهو يمثل شهادة نموذجية على مواصلة البناء التقليدي، القائم على الاندفاعات الشعرية غير المبنية. وبذا فهو يظل خارج المفهوم الحديث للقصيدة، الذي يرى فيها عبارة عن «كيان عضوي، متميز وتطوري»<sup>(٢٧)</sup>.

### القصيدة «نصف - المبنية»:

إلى جانب هذه القصيدة الأولية التشكل، نقابل وفرة من القصائد نصف - المبنية أو ذات البناء الجزئي. وسواء كانت من الشعر الموزون أو النثر، فإن هذه القصيدة تكشف عن الجهد الذي يبذله الشاعر في بلوغ نظام معين، مضموني أو تقني، لكتابته. غير أن

٢٦- وللإ اتجاهات الثقافية والإحتماعية - الاقتصادية من منظور أوسع.

٢٧- يبدو هذا متعارضاً مع «الحداثوية المتطرفة» في الغرب - الدادائية، والسرريالية والإ اتجاهات المنفرقة منها - حيث نجد الدعوة إلى الكتابة الإندفاعية والآلية، وهذا ما سننوقف عنده في فقرة أخرى، في حديثنا عن القصيدة الغرضية البناء. ونذكر بأن إشارتنا إلى الإستمرارية التقليدية لا نقيم، هنا، عند مستوى الشكل الشعري العام، وإنما على مستوى بناء القصيدة، فقط.

هذا الجهد يبدو مركزاً على جانب من العمل . وبالنسبة فهو لا يشمل كامل القصيدة<sup>(٢٨)</sup>

هكذا نرى إلى التحام الفكرة لدى نازك الملائكة ، على سبيل التمثيل ، واهتمامها بتطوير أساس القصيدة « المعنوي » ، وهو يتجاوب مع استواء تقنيتهما الشكلية وانتظامها . في حين نرى ، على العكس ، إن براعة الشكل والجهود الجاهلية أو الإخراجية (الطباعية)<sup>(٢٩)</sup> تعرب لدى شعراء آخرين عن عدم اتزانها مع بساطة المحتوى ، أو سختة ، وعن تناقضها مع الحركات التي يستتبعها هذا المضمون في التطور البنائي للنص .

وتتجلى في الحالتين رواسب من المفهوم التقليدي للقصيدة ، الذي يقوم ، من جهة ، بالتمييز بين الشكل والمضمون الشعريين ، ومن جهة ثانية يخلع على كل من هذين العنصرين المكونين للنص الشعري وظيفة فنية محضة أو دوراً اجتماعياً سياسياً بنحو حصري .

لهذا نرى إن « الاستطقيين » ، انصار « الشعر الخالص » يلتقون مع الأيديولوجيين<sup>(٣٠)</sup> ، انصار « الشعر النضالي » ، في كلتا فتحي هذه القصيدة ، في مفهوم ضيق sectariste وبالتالي غير حديث ، أو ما قبل - حديث ، وهو مفهوم قائم على توكيد الفصل بين ما يدعوه غالي شكري بـ « الرؤيا الشعرية » ، ومختلف عناصرها المكونة<sup>(٣١)</sup> .

### القصيدة الفوضوية البنية

تبدو القصيدة التي دعوناها بـ « الأولية » أو الخام « شبيهة » ، من خلال طبيعتها « غير المبنية » ، بالقصيدة الفوضوية ، واذن ، فإن ايضاحا يفرض نفسه هنا : فالافتقار إلى البناء في النموذج « الأولي » إنما يمثل طابعاً امتثالياً (ينقاد للقصيدة التقليدية) ، قائماً على

٢٨- في « محاولة لتعريف الشعر الحديث » ، (شعر العدد ١١ ، ص: ٨٢) يتطرق ادونيس ، بإيجاز إلى « الشذو البنائي » في جانب من الإنتاج الشعري الحديث .

٢٩- تشكل العديد من قصائد صلاح عبد الصبور نماذج رائعة لصرامة البناء الشكلي الخالص ، في حين تعرب قصائد خليل حاوي وبلند الحيدري عن اهتمام جلي ، لغوي بنحو خاص ، عدم التناسب ، أما عمل كل من جبر إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ، فيقدمان لنا مثلاً على الألعاب اللفوية والطباعية المبالغ فيها عن عمد .

٣٠- يميز غالي شكري في كتابه « شعرنا الحديث ... إلى أين ؟ » ، بين الأيديولوجيين من كل الأطراف ، وبين شعراء الالتزام البسيط . يراجع فصله الأول ، خصوصاً ، عن التوجه الحدائي ، وفصله السادس حول الأيديولوجيا والشعر الحديث .

٣١- المصدر السابق ، (ص: ٨٩) .

الاندفاع غير الوجه، وينطبق بالتالي، على الشعر بصورة عامة وليس على العمل الفني المتميز والكامل الذي هو القصيدة، هذه القصيدة التي يراها المفهوم التقليدي كما لو كانت مجرد « شريحة » شعرية بسيطة .

في حين ان ما نقصده بـ « النمط الفوضوي » ليس مجرد حالة، وإنما هو تصور ومفهوم، أي نتاج تنظيم واع لوحدة القصيدة وكيفيةها في الوجود، تلك الكيفية التي تتميز بسمه الفوضوية . انها، بتعابير اخرى، « فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيمًا »، في اطار محدد، وفي كيان عضوي مغلّق يقال له القصيدة .

ويظل المعيار الذي يمكننا من التمييز بين « الفوضى الأولية أو العفوية » و« الفوضى الواعية »<sup>١٢</sup> معياراً هشاً بالتأكيد، اذا ما استندنا إلى وحدة القصيدة وشخصيتها، فقط . ولكن ذلك سيقود جدلنا الحالي إلى ما يتجاوز حدود هذا البحث، لذا نفضل أن نلتمس معايير التمييز في اطار المفهوم الشعري العام . هكذا يغدو بإمكاننا الكلام على غط فوضوي أولي أو تطابقي، أو على غط فوضوي حدائي، بقدر ما يبتعد هذا النمط، في عناصره المكونة، أو يقترب، من المفهوم الشعري الحدائي .

ويمكننا مثل هذا المعيار، المطبق ليس على مفهوم القصيدة وإنما على مفهوم التعبير الشعري العام، من التعرف، بشكل أسهل، على عمل شعري مؤلف من تتابع فوضوي وغير ملتحم من الأفكار، في اطار تعبيرى هادى ومنطقي، منظم ومستوى، على مستوى اللغة وعلى مستوى الإيقاع الشعري في آن، أي في مجموع من « الادوات التكوينية » المتعارضة تعارضاً أساسياً .

وبواجهة هذه القصيدة التقليدية التي تمكن دعوتها بـ « القصيدة - المخيم »، يمكن أن نتعرف، بسهولة، على القصيدة الفوضوية عمقياً، والتي تشارك عناصرها المكونة، كلها، في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدامة .

من المؤكد أن الطابع العنفي والهدمي في القصيدة المدعوة بالفوضوية لا يخفي ما تنطوي عليه من اعادة بناء وتنظيم، غير انه يظل واضح السيادة مع ذلك، وعلى مختلف مراتب بناء القصيدة، حتى ليكنه أن يُقنّع الوجه الآخر « الموجب » لطبيعته .

وقد عرف هذا النمط البنائي الفوضوي بداياته الأولى مع عبد الوهاب البياتي، وخصوصاً في مجموعته: « اباريق مهشمة » . على الرغم من ان قصيدة هذا الشاعر تبدو

١٢- ندع جانباً الإتراف الذي يمكن توجيهه للطابع المضاد للشعر الذي يمكن أن يشتمل عليه مثل هذا التفريق .



متجهة صوب هدف محدد في الغالب، وأن حركاتها ترى في اتجاه ما دعاه «Poe» بـ «وحدة الانطباع وكلية الأثر»<sup>(١٣)</sup>، فإن آليات تطورها البنائي تبدو ملتزمة بمبدأ التداعي الحر، «الجواب»<sup>(١٤)</sup> الذي تفصل عناصره وفق نظام حكاكي أو مشهدي متوتر ومتجاوب العناصر. مع ذلك، فإذا كانت الأداة اللغوية البيانية، لا سيما في نطاق المفردات والعبارة والدلالة تكشف، بطابعها المتمرد و«المنتو»، عن انسجام مع البناء الفوضوي لقصائده، فليست الحال كذلك فيما يتعلق ببنائه الإيقاعية، تلتزم بنبر متائل ومكروور<sup>(١٥)</sup>، في معظم الأحيان. وبما أن انتاج «إيقاع فوضوي» صعب لأن الإيقاع يمثل طبيعته مرادفاً للنظام نجد الصورة الأكثر كمالاً للنمط الفوضوي تظهر في «الشعر المنتور» عموماً، وفي «قصيدة النثر» بوجه خاص.

هكذا لا يعبر التمرد والعنف الهدمي في عمل محمد الماغوط وتوفيق صايغ وأنسي الحاج، عن نفسيهما فقط على صعيد المفردات والدلالة، وإنما كذلك على صعيد الأداة التعبيرية التي تكشف، بالإضافة إلى هجران القافية والوزن، عن ابتعاد كبير عن المنطق الجبالي التقليدي.

وإذا كان الماغوط، في قصائده «البرية»، يبدو محافظاً على صفاء تركيبي وموسيقي، معين، لصالح صور «متناقضة» على نحو مصمم وأخاذ، وإذا كان يميل، غالباً، التشكيل الطباعي لقصيدته، فإن صايغ، وخصوصاً أنسي الحاج في قصيدته «الوحشية» يبدو أن أكثر اعتماداً على الصدمة الناتجة عن «فوضى» العمل الشعري، وذلك على جميع أصعدة التعبير: القاموسية والبنائية والدلالية والإيقاعية والاختراجية أو الخطية، الخ...

وبتعبير آخر، إذا كانت النزعة الفوضوية للماغوط تكشف عن نفسها على مستوى «الكيمياء الداخلية»<sup>(١٦)</sup> للقصيدة، فإن فوضى أنسي الحاج تبدو أكثر التاعاً على مستوى «الآليات الجسدية للتعبير». ومهما يكن، فباستطاعتنا اعتبار القصيدة الفوضوية ليس فقط كـ «طباقي» للقصيدة

٤٣- وردت لدى «سوزان برنار» في كتابها عن «قصيدة النثر...» (ص: ٤٣٩).  
٤٤- «جواب» هي الصفة المعطاة للبياتي، من قبل أحسان عباس في كتابه حول الشاعر (البياتي والشعر العراقي الحديث)، تراجع، خصوصاً، ص: ٤٤).

٤٥- أشرنا، في فصلنا عن إيقاع القصيدة الجديدة، إلى الحدود الضيقة للحركات الموسيقية لتعبية لبيالي بالرغم من رجوعه، أحياناً، إلى تقنية المزج الإيقاعي.  
٤٦- يتأكد هذا لدى الماغوط بصورة أساسية في انفجاراته الإستعمارية الهائبة، الموزعة في نص شعري، وكذلك في «الثغرات غير المنطقية» التي تقطع التطور (الطبيعي؟) للملاحق الداخلية لبنة قصيدته.

التقليدية، الرومانطيقية على وجه التحديد، وانما، كذلك، بمثابة رد احتجاجي أكثر حدادة، على الشكل المنظم، المتجانس، والشديد الصرامة لما تم دعوته، أحياناً، بالشعر المعاصر «الكبير». وذلك إن رواد هذه «القصيدة الصرخة» ينتمون، سواء في رؤياهم الثقافية والفنية، أو في موقفهم من العالم والانسان والغن، إلى هذا «الجيل الغاضب» في الادب العالمي.

### «القصيدة المبنية»

إذا كانت القصيدة الفوضوية تمثل طباقاً Antithèse للقصيدة الرومانطيقية، فإن القصيدة المبنية تمثل التركيبية Synthèse الجديدة، الانجاز الفني للجدل قائم على الهدم وإعادة البناء، تخضع له الحياة العربية بكاملها اليوم.

ولا يمكن لهذا الانجاز، بالطبع، إلا أن يكون نسبياً في مداه الزمني، وفي محتواه، باعتبار إن تطور حركة الحدادة الشعرية يسعى، شيئاً فشيئاً، إلى تحقيق مبدأ «الحدادة الفنية» في بعده المزدوج: الطابع المؤقت للشكل، والتجاوز للخلاق المستمر. اذ، كما يقول ادونيس، «لا يمكن أن يكون الشكل خالداً (...)» والقصيدة الحديثة قصيدة حركة - ومن هنا لا نهائية الخلق الشعري<sup>(١٧)</sup>.

هكذا يبدو مفهوم «البناء الحديث» الذي اتخذناه معياراً كما لو كان مؤقتاً، أو مُتَخَطًى، نوعاً ما، تتجاوزه المفهومات الأكثر حدادة والشائعة في مناخ القصيدة الغربية عموماً، ولدى الشعراء «الفوضويين» العرب بوجه خاص.

مع ذلك، فإن واحداً من المعطيات الأساسية المطروحة في هذا الفصل، حول مفهوم القصيدة، ونقصد به مبدأ الوحدة العضوية (العائد إلى الناقد «ستوفر»)، الذي ينزع نحوه مجمل الانتاج الشعري للموجة الجديدة، يظل «معيّاراً» حديثاً صالحاً للحقبة المحددة لهذه الدراسة حول التطور العام للشعر العربي المعاصر، لا سيما ان الشعراء «الفوضويين» أنفسهم قد جهروا - على لسان أنسي الحاج - بأنهم من انصار القصيدة من حيث هي «كيان مغلق»<sup>(١٨)</sup> كعمل فني وكبناء.

وتتخذ هذه القصيدة، ذات البناء الملتحم، عدة اشكال شعرية، بحسب الشخصية الفنية للشاعر وطبيعة التجارب التي تغذي عمله. وإذا كان من المتعذر تحديد جميع هذه

٤٧- «شعر» - العدد ١١ (ص: ٨٣-٨٤).

٤٨- تراجع مقدمة انسي الحاج لمجموعته: «لن» (ص: ١٠، ١٢).

الأشكال التي لا زال بعضها في اطار التجريب والمحاولة، فإن من الممكن، في الأقل، أن نسمي إلى عزلمان وتصنيفها في فئتين اثنتين:

## ١- القصيدة البسيطة البناء :

في هذا النمط من البناء الشعري، يتحقق، أولاً، واحد من أهم المبادئ الأساسية لمفهوم القصيدة الحديثة؛ مبدأ الوحدة العضوية لعناصرها المكونة. أي إننا نكون هنا أمام « العمل » الشعري بالتعبير الصحيح، العمل الذي توصل إلى تحديد العناصر المكونة للقوانين الداخلية لتطوره الشامل. إن اللغة، والصورة، والايقاع، والتماثل الخارجي، وسواها، حاضرة هنا لتشارك، كلّ منها بطريقة، في تهيئة هذا « الكل » التألفي الحي، وهذا « الكيان » الشعري المتكامل.

مع ذلك، فإن النسيج البنائي لهذا « الكيان » العضوي يتميز ببساطة نسبية. كما لو إننا كنا بازاء كيان وحيد الخلية، أو نهر لا يتمتع، مع استجابته لقوانين الولادة والتطور والاكتمال، إلا بمركبة ذات اتجاه واحد.

ويندرج معظم العمل الشعري الحديث « المبني » في هذا النوع البسيط. غير أن التعدد والتباين حاضران هنا أيضاً، ويمكن أن نجد ضمنه « القصيدة - النهر » ليويسف الخال ونذير عظمة وصلاح عبد الصبور، على سبيل المثال، إلى جانب « القصيدة - الحكاية » الفتازية، أو « القصيدة - الجدول » لشوقي أبي شقرا، و« القصيدة - الموجة » أو « القصيدة - الومضة » لادونيس<sup>(١٩)</sup>

وتوفر لنا القصيدة البسيطة البناء، في مختلف مستوياتها، من الطول والسرعة، إلى الديناميكية والتماثل، أقول توفر لنا صورة معزوفة غنائية، بأداة واحدة، أو صورة « تيار » موحد لا يحفل بالتنوعات والتفصلات الأساسية.

## ٢- القصيدة المعقدة البناء :

مع إن مبدأ « التقنية » الفنية بدأ يجتذب اهتمام الشعراء المعاصرين بشكل متزايد، فإن عدد شعراء التقنية العالية، بحق، كان محدوداً جداً، حتى عام ١٩٦٥. وطوال هذه المرحلة من تطور الانتاج الشعري الحديث، ربما كان السياب وأدونيس هما الوحيدان اللذان يستحقان هذه التسمية.

١٩ نجد نماذج للقصيدة - الموجة في مجموعات أدونيس كلها، ابتداء من « قصائد أولى »، في حين نجد النمط الثاني في هذه المجموعة والتي تليها « أوراق في الريح » - فقط.

وإذا كان السياب قد توصل، في تجربته الشعرية التي انقطعت فجأة بفعل موته المبكر، إلى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تقوم البنية الشعرية العملاقة لأستاذه الروحي والفني «ت. س. اليوت»، فإن بالامكان القول، مع ذلك، إنه قد ظل إلى حد ما جبيس، التقنية البنائية النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الانغلو-سكسوني الكبير، الذي كان يصر على رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائري المسرحي المتضمن نفس الملحة.

والحقيقة، إننا نتعرف في «القصيدة العملاقة» السيابية، وبوضوح، على مفهوم «ستوفر» للعمل العضوي الكامل، الذي تتطور عناصره في سياق معقد الحركة والعلاقات. غير إن تعقد هذه البنية، التي تقدم لنا صورة «كيان» متعدد الخلایا، إنما يتميز بوحدة مُمَحَوِّرة حول مركز جاذبية محدد... وحدة تبدو وهي تكتمل داخل نفسها، وبنحو يمكن نمته بالصارم والمنطقي. لهذا نرى إن التشابك الفكري والتعبيري يترافق عموماً بنسق من التمهصلات الرمزية والايقاعية المتقاربة، بغية حماية العمل من الشطط المفرط، وضمان التحام معين بفحواه الدلالية، والانطباعية. وهذا ما يمكن أن يفسر، بدوره، اشتغال هذه «القصيدة ذات الزمن المغلق» على «صورة - أم (صورة أساسية)، كصورة المطر أو النهر أو الصلب»<sup>(٥٠)</sup>، تهيم على الصور كلها وتحتويها عضوياً، هي والرموز الثانوية، على مدى التطور البنائي للقصيدة. وذلك حتى عندما يكون هذا التطور البنائي مقطّعاً بفعل تدخل اغاني الكورس أو المقاطع المقتبسة من الأغاني الشعبية.

هذه البنية «الدائرية» التي نتعرف فيها على نضج شخصية السياب الشعرية، نجدها حاضرة أيضاً لدى أدونيس، وخصوصاً في قصيدتيه الشهيرتين اللتين طالما استشهدنا بهما في هذه الدراسة: «نوح الجديد» و«البعث والرماد»<sup>(٥١)</sup>. غير إن هذا النمط البنائي لا يغطي إلا جانباً من العمل الأدوني، الذي يكشف تطوره عن إرادة جادة في البحث التعبيري، ويعكس، بنحو شديد التجسيد، دعوته إلى التجاوز المستمر للأشكال المألوفة.

إن التنوع، المتعاطف دائماً، لبنية القصيدة لدى أدونيس يجعل منه، دونما جدل،

٥٠- تراجع، على سبيل المثال، في مجموعته «نشوة المطر»: قصيدة «النهر والموت»، «المسح بعد الصلب» و«نشوة المطر».

٥١- «أوراق في الربيع» (ص: ١٢٧-٥٧).

المعماري الأكبر للشعر العربي المعاصر. إننا نتعرف في التعددية البالغة الثراء، لعمله، على تنوع في البناءات الفنية يمكن أن يقربه - دون أن يفقده أصالته - من بعض الوجوه الشعرية الغربية المتباينة والمتعارضة فيما بينها أحياناً. وليس هذا التنوع، الذي قد يفهمه البعض كما لو كان وهنا في الشخصية الفنية للشاعر، إلا علامة على التطور المتسارع على طريق الخلق، وتجلياً محمواً - بالمعنى النبيل للكلمة - لهذا الموس الرامبوي المأخوذ بإيجاد «لغة»، بإيجاد «لغات» جديدة، ومن ثم بإيجاد وسائل تعبير جديدة.

ويظل الجانب الأكثر أهمية من هذه «المسافة» التي تم اجتيازها ومن هذه الأشكال التي تم الركون إليها مؤقتاً، متمثلاً، على صعيد البنية، بالقصيدة ذات المعمار المعقد، التي إذ تستجيب لرؤيا شعرية مكثفة وموقف فكري تغذيه ثقافة الشاعر الواسعة، فهي تتكفل، في الوقت نفسه، بالبناء الكلي للعمل الشعري، وعناصره المكونة، الجزئية، على جميع المستويات الوظيفية والجمالية.

لكن في حين تقدم قصيدة السيّاب «المكتملة» بنيةً دائريةً مغلقة، تنجّه قصيدة أدونيس نحو «الشمولية المفتوحة» للبناء «الأوقبانوسي» الذي نرى ما يماثله عند سان - جون بيرس، حيث نجد البناء السمفوني، بدلاً من أن تُقنّى حركاته، يتبع التيارات الغنائية والثقافية للرؤيا الشعرية.

وقد تعرف القارئ العربي على بدايات هذا النمط من البناء الشعري في قصيدتي أدونيس «مرثية الايام الحاضرة» و «مرثية القرن الاول»<sup>(٥٢)</sup>. غير إنه، أي هذا النمط، لن يبلغ شكله الناضج، المتفتح إذا جاز التعبير، إلا في «كتاب الولات والمجرة بين اقاليم النهار والليل»<sup>(٥٣)</sup>.

إن أدونيس يبلغ، في قصائده الثلاث الطويلة المتضمنة في هذا الكتاب: «الصقور»<sup>(٥٤)</sup> و «تحولات العاشق»<sup>(٥٥)</sup> و «أقاليم النهار والليل»<sup>(٥٦)</sup> بعداً جديداً للبناء الفني، تمكن دعوته ببعده «الخيال الحر، المنظم». وهو يوشك، أن ينقض مفهوم «نبؤ» في كون «القصيدة الطويلة تنفي ذاتها»، حين يبدو مكتشفاً خصائص ليس فقط «الشعر المبني»، وإنما كذلك، «منهج الشعرية النبوية».

٥٢- «أغاني مهيار الدمشقي» (ص: ٢٥٤، ٢٥١).

٥٣- ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥، غير أن قصائدها كانت مكتوبة ومنشوراً أغلبها، قبل هذا التاريخ.

٥٤- «كتاب التحولات والمجرة في اقاليم النهار والليل» (ص: ٣٥).

٥٥- المصدر نفسه (ص: ١١١).

٥٦- المصدر نفسه (ص: ١٦٦).

وسواء نظرنا من زاوية اللغة، أو الموسيقى، أو «اخراج» القصيدة، فإننا نرى شاعرنا - النحات - المعاري، ساعياً إلى الافادة من استاطيقا الحركة البنيوية التي تركز على الاستخدام المعقد الديناميكي والبالغ الإتقان، لمادة البناء الفني . لذا نجد ان طول القصيدة لدى ادونيس يتوصل إلى « انقاذ» نفسه عن طريق التنوعات المدهشة لحركاته اللغوية والايقاعية والمجازية والتوزيعية «الطباعية»، التي يفترق بعضها بعضاً، وتمتزج بعضها ببعض، داخل نسيج سوربالي منظم بنحو عال...؛ نسيج شعري يبلغ تعقده درجةً غالباً ما نظفر معها بقصائد ثانوية عديدة يكمل ويثري بعضها بعضاً داخل الوحدة السمفونية للقصيدة.

مع هذا النمط من البناء الأدوني، بدأنا نشهد، في الشعر العربي، ولادة تباشير عملٍ حديث عالمي الابعاد، يشهد على التجاوز الطافر للطور الانتقالي للتحويل الشعري؛ عمل يجمع ويؤلف بين الحرية الغنائية للشعر العربي والتنظيم المعقد والمنوع للبناء الفني المعاصر.

## خاتمة

في هذا العرض للقصيدة العربية الحديثة، الذي حاولته، بتواضع، مدفوعاً بهـمـ مزدوج - لكي لا أقول بعائق مزدوج - يتمثل بتقديم ظاهرة لم يتم تقديمها من قبل، ومن ثم إيفاء التحليل شروطه، حاولت أن أبين الملامح الأكثر بروزاً، إن لم تكن الأكثر أساسية، للتحويل الجذري - على مستوى الشكل في الأقل - الذي انجزته حركة الطليعة وتواصل تطويره في الشعر العربي المعاصر.

ومع أن المبحث الشكلي والجمالي يظل قادراً على الذهاب، أبعد مما يمكن تصوره، وراء النزوات المنفلتة والرغبات الخيالية اللصيقة بالخلق الفني، فإنه ليس بمقدوره الانسلاخ عن الجذور الاجتماعية - الثقافية التي تحيط به وتغذيه، ولا التجرد من دلالة أساسية متأصلة في سياق التطور العام للآطار المحلي الذي قيض له أن يولد ويتزعر فيه. ويبدو لنا، في مثالنا الحالي، إن هذا هو ما تخرج به المجابهة التحليلية بين الظروف التي ولدت فيها حركة الحداثة الشعرية العربية، واتجاهاتها الفكرية وأشكالها التعبيرية.

وقد أمكن لنا أن نلاحظ، في مختلف مراحل السياق الثوري لهذه الحركة، الحضور الثقيل لهذين القطبين الأساسيين اللذين يتحقق من حولهما التحول «الفائز» للحياة العربية الحالية، نقصد: الهدم وإعادة البناء. وبتعابير سوسيلوجية، نعرف جميعاً أن من يقول: «الهدم» فهو يشير، ضمناً إلى الموروث، وإن من يقول: «إعادة البناء»، فهو يتحدث، بالبداهة، عن إعادة بنية» (إعادة توزيع للبنى والعناصر).

هذا «الخروج» من الماضي، خروجاً مؤلماً وحافلاً بالعظمة في الوقت ذاته، هو تحديداً للهدف الذي يحاوله الشاعر العربي المعاصر، بغية التوصل إلى اختيار عمله، وبأسرع وقت ممكن، إلى جانب التطور الحديث لمعاصريه في العالم. وكما أننا سابقاً، فنحن نلتقي في آطار هذه المحاولة بطموحات وتطلعات شرعية ومثالية في الوقت نفسه، مطمئنة وأحياناً، محيرة.

ويظل بإمكان التمعجل وعدم الاصطبار، المراققين لهذه الإرادة في بلوغ أهداف

متعددة ومعقدة، أن يفسر الاختلاطات والتناقضات العديدة التي مرت بها حركة الطليعة الشعرية العربية، عبر رغبتها في التغيير . فالتمرد على تراث عريق في قدمه، والتحرر من التزاماته وقيوده المباشرة، ومحاولة اللحاق، بعد ذلك أو في الوقت ذاته تقريباً، بالمراسل الطويلة والمتعددة التي قطعها التطور الشعري في العالم، كان يشكل، بمجموعه، مهمة بدا لحركة الحداثة، ساعة بدئها، إنها مستحيلة التحقق في فترة وجيزة . في حين إننا نلاحظ، ومن نواح عديدة، أن ما استطاعت الحركة تحقيقه حتى الآن، وخصوصاً في الميدان التعبيري، يظل أكثر إثارة للدهشة والاعجاب . إنه يمثل، في حقيقته، انتصاراً نهائياً على النموذج الشعري - الأصلي - التقليدي، في كليته، على مستوى العناصر اللغوية ومستوى العناصر الإيقاعية والجمالية، وما إليها . . هذا دون أن يغامر بالابتعاد، بإفراط، عن جوهر الشعر العربي الرائع وروحته .

وفي الوقت الذي توصلت فيه الحركة إلى تحطيم الاسطورة المقدسة للنموذج الشعري الموروث، فإنها قد استطاعت، لحسن الحظ أن تتجاوز النزعات العابرة - والطبيعية من ناحية أخرى - التي تجلب في المراحل المختلفة من مسيرتها الثورية، مستهدفة تحجبرها وتعيدها كعقيدة اظلامية وثابتة . وهكذا فإن النموذج التقليدي لم يدع المحل لنموذج جديد، أو مثال مفروض أو مقترح، بل الدعوة الحاسمة كانت موجهة للاستكشاف الحر للعالم واعماقه، وللتعددية الخلاقة والتجاوز المستمر .

وكانت هذه الدعوة مصحوبة غالباً بتحريض على البناء المنظم، كمبدأ من المبادئ المكلمة للحداثة . فقد ظل الشاعر العربي، وكذلك المثقف العربي بوجه عام، يحقق وعياً متزايداً بوحدة من الحقائق الجوهرية للعالم الحديث، إلا وهي ضرورة « الحركة المنظمة » . إن عملاً حديثاً هو، بالنسبة له، عمل منظم بامتياز .

ولكن هذا الشاعر الذي يرفض، بتصميم وبعنف، أن يمثل إلى تراثه الخاص، هل هو قادر على القبول بـ « امثالية » جديدة ؟

إن الاجابة، التي تحققت من قبل على يد زملائه الشعراء الغربيين، قد بدت مشجعة له في هذا المضمار: خلق عالمه الشخصي ونظامه الخاص، كضمانة للفاعلية والحرية والاتصال في آن .

حول هذا المفهوم، مفهوم « الوعي الحديث »، يلتقي الشعراء العرب المعاصرون، أو يفترق بعضهم عن بعض في طرائق متميزة، ومتعارضة أحياناً .

إن هذا الوعي بالنظام، والبناء أو التنظيم، إنما يترجم نفسه في تحقيقات فنية مختلفة،



بسبب اختلاف المواقف الثقافية والفنية . هكذا رأينا التفسير الايجابي ( للظاهرة ) وهو يكشف عن نفسه فيما دعونا بالقصيدة « المبنية » التي وجدت صورتها القصوى في البناء الشعري المعقد ، وفي الوقت نفسه ردة الفعل السالبة - وهي تتجلى في القصيدة الغرضية ، التي اذا كانت تستميت في الاحتجاج على عبودية الماضي ، وترفض الانخراط في النظام الساقط للعالم الحالي ، محاولة بهذا أن تجسد صرخة الاحتجاج ضد عبث الأقدار ، فإنها تظل تنزع مع ذلك إلى « نظام هدام » ، وإلى بناء ، جمالي في الأقل ، لنزعها التخريبية .

إن كلتا النزعتين ، الأولى « الانخراطية » ، المستسلمة يهدوء أو المتفائلة على نحو ثوري ، والثانية « المتشائمة » أو التي تحيا حالة احتجاج دائمة ، المتعارضتين لحظة تتعرفان على نفسيهما في التيارات الحديثة للشعر العالمي ، إنما تمثلان وضعين روحيين للجبل المعاصر من الانتلجنسيا العربية ، وتعكسان تمزقها بين عالمين هارين : واقع رهين الاختصار ، ورجاء غير كامل اليقين .

بظل في النهاية أن نشير إلى أنه خارج هذين التيارين الأساسيين وحتى داخلهما بدأت تنجلي ، بجماء ، ملامح طليعة جديدة ، مسلحة بمعرفة واسعة ومعقدة بالتجارب الشعرية ، والادبية للعالم ، تمكنها من التساؤل عن القيمة الحقيقية للحركة الشعرية ، بروح نقدية « هادفة » وتدعو هذه الطليعة إلى شعر « ايصالي » ، يتعهد برسائله في النضال الوجودي للعالم العربي ؛ شعر طامع إلى المزاوجة بين الخلق والفعالية ؛ شعر ، في النهاية ، اذا ما تيسر له أن يحقق توازنه ونضجه ، فإنه سيكون جديراً بماضيه ، ووثاقاً من مستقبله ، و - علاقته الايجابية بثقافة انسانية جديدة .



## المصادر والمراجع

لا زالت المصادر الخاصة بحركة الشعر العربي الحديث محدودة، كما أشرنا في مقف هذا البحث، بل هي، فوق ذلك، متقطعة وجزئية. وبما أن دراستنا تستحضر العديد من المسائل الأدبية والثقافية التي تدعو إلى توجه بحثي، بالضرورة فقد رأينا من المجدي أن نعمل إلى إنتقاء بعض المراجع القديمة، والحديثة، القادرة على إعطاء دراسات مقبلة، أو محتملة، بمختلف هذه المسائل - وقد أشرنا إلى معظم هذه المصادر، بنحو تفصيلي، في فصول دراستنا هذه. غير أن ضرورة الإيجاز كانت تمنعنا من تحديد تاريخ صدور الكتاب والدار القائمة بنشره، وهذا ما تلافيناه في هذه اللائحة البيبليوغرافية. وفي حال غياب إشارة صريحة إلى الطبعة كان ذلك يعني أن الطبعة الأولى هي التي تم الرجوع إليها في النص. وسيجد القارئ هذه اللائحة منظمة وفق التسلسل الأبجدي، وهي تضم أحياناً، مؤلفات لا تتمتع بعلاقة مباشرة مع موضوع هذه الأطروحة، ولكننا عثرنا فيها على مثال هنا، أو قطعة مستشهد بها هناك:

- عباس، احسان، «فن الشعر»، عرض للمفاهيم والاتجاهات الشعرية. الطعة الثالثة، دار الثقافة - بيروت (الطبعة الأولى عام ١٩٥٥)، «البياتي والشعر العراقي الحديث» (الطعة الأولى ١٩٥٥، دار بيروت)، «بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره»، دار الثقافة - بيروت. ١٩٦٩ «بالاشتراك مع م. ي. نجم: «الشعر العربي في المهجر، أميركا الشمالية»، دار بيروت، ١٩٥٧؛ «ثورة الادب الاندلسي»، بيروت ١٩٦٢.

- عمود، مارون، «رواد النهضة الحديثة»، طبعة دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢؛ «على المحك»، الدار ذاتها، ١٩٤٦؛ «الرؤوس»، دار المكشوف، بيروت، ١٩٦٤؛ «زوبعة الدهور»، الدار ذاتها، ١٩٤٥؛ «جدد وقدماء»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩.

- عبد الكريم، م. «فن التوشيح»، بيروت، ١٩٥٩.

- عبد الصبور، صلاح، شعر: «الناس في بلاد»، دار الاداب، بيروت، ١٩٥٧؛ «اقول لكم»، الدار ذاتها، الطبعة الثانية ١٩٦٥ (الطبعة الأولى ١٩٦١)؛ «أحلام الفارس القديم»، الدار ذاتها ١٩٦٤؛ مسرح شعري: «مأساة الحلاج»، الدار ذاتها ١٩٦٦، بحث: «الشعر الجديد... لماذا؟»، الدار ذاتها.

. عبد الحليم ج. م. ، « تاريخ الادب العربي » منشورات « ميزونوف » و « لاروس » ،

باريس ، ١٩٤٣

ABD EL - JALIL, J. M., *Histoire de la littérature arabe*, G.-P. Maisonneuve et Larouse, Paris 1943.

- عبد الملك أنور ، « أنطولوجيا الادب العربي المعاصر » - جزء الدراسات ، مع مقدمة عن الفكر العربي المعاصر ، لوسوي ، باريس ١٩٦٨ ، « الفكر العربي السياسي المعاصر » ، الدار ذاتها ، ١٩٧٠ .

ABD EL - MALEK, A; *Anthologie de la littérature arabe contemporaine. Essais*, avec une introduction à la pensée arabe contemporaine, Seuil, Paris 1968; *La Pensée politique arabe contemporaine*, Seuil 1970.

- من شنب ، م. ب . ، « تحفة الادب في ميزان أشعار العرب » ، الجزائر ١٩٠٦ ، باريس ١٩٥٤ : مادة « القافية » في « الانسكلوبيديا الاسلامية » ، ج ٢ ، طبعة ١٩٢٧ ، ص : ٩٦١ .

- ابي شقرا ، شوقي ، « أكياس الفقراء » ، منشورات التريا ، بيروت ١٩٥٩ . « خطوات الملك » ، منشورات دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ « ماء لحسان العائلة » ، قصائد نثر ، الدار ذاتها ، ١٩٦٣ .

- العبطة ، محمود ، « بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق » ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٥ .

- ابو الغتاهة ، ديوانه ، دار صادر - دار بيروت ، ١٩٦٤ (يراجع ايضا ، ش . فيصل) .

- ابو الجيش الاندلسي ، « عروض الاندلسي » ، الطبعة الاولى ، اسطنبول ، ١٢٦١ .

- ابو النصر ، عمر ، « في دولة الادب والبيان » ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٣٣ .

- ابو ماضي ، ايليا ، « الخنازل » ، مجموعة شعرية ، الطبعة الثانية ، مكتبة صادر ، والطبعة الثامنة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٩ ، « الجداول » ، مجموعة شعرية ، مع مقدمة لميخائيل نعيمة ، الطبعة الاولى عن مطبعة مرآة الغرب ، نيويورك ١٩٢٧ .

- ابو شبكة ، الياس . « روابط الفكر بين العرب والفرنجية » ، الطبعة الثانية ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٤٣ ، « افاعي الفردوس » ، مجموعة قصائد مع مقدمة عن التعبير الشعري ، الطبعة الثانية ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٤٨ (الطبعة الاولى ١٩٣٠) .

- ابو سعد ، احمد ، « الشعر والشعراء في العراق » ، (١٩٠٠ - ١٩٥٨) ، مختارات تسبقها مقدمة ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٥٩ ، « الشعر والشعراء في السودان » (١٩٠٠ - ١٩٥٩) ، مختارات تسبقها مقدمة ، الدار ذاتها ، ١٩٥٩ . (يتضمن كل من الكتابين على قدر وافر من النافذ شعرية حديثة) .

- « الآداب »، مجلة أدبية، تصدر في بيروت، يرأس تحريرها سهيل ادريس (يراجع، تحديداً، عددها الخاص عن الشعر الحديث، كانون الاول ١٩٥٥).

- « الادب العربي في آثار الدارسين »، مؤلف جماعي، اعداد هيئة الدراسات العربية في الجامعة الاميركية ببيروت، صدر عن دار العلم للملايين، ١٩٦١.

- ادوييس (علي أحد سعيد)، شعر: « قالت الارض »، دمشق، ١٩٥٤، « قصائد اولى »، دار شعر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٣ « اوراق في الريح »، الدار ذاتها، ١٩٥٩، « اغاني مهباز الدمشقي »، الدار ذاتها، ١٩٦١، « كتاب التحولات والمجرة في اقاليم النهار والليل »، المكتبة المصرية، بيروت ١٩٦٥، « المسرح والمرايا »، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨، « ديوان الشعر العربي » (انطولوجيا للشعر العربي بثلاثة اجزاء، كل منها مسبوق بدراسة موجهة لتقديم هذا الشعر وتحليله ضمن منظور معاصر)، المكتبة المصرية، صيدا- بيروت ١٩٦٤، « محاولة في تعريف الشعر الحديث »، دراسة حول التحول الشعري الحديث، « شعر » العدد ٢، ص: ١٧٩، « قصيدة النثر »، دراسة حول خصائص قصيدة النثر، « شعر » العدد: ١٤، ص: ٧٥، « الشاعر العربي الحديث وتراثه » في المؤلف الجماعي بالفرنسية: « المعايير والقيم في الاسلام المعاصر »:

*Normes et valeurs dans l'Islam contemporain*, Payot, Paris 1966,

مقدمة ومحات من شعر بدر شاكر السياب، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧، « الشعر العربي ومشكلة التجديد »، محاضرة القاها الشاعر في مؤتمر روما، ١٩٦١، وظهرت في « الأدب العربي المعاصر - أعمال مؤتمر روما »، باريس، ١٩٦١، ص: ١٧٠، « الشعر العربي والعالمية » في مجلة « شرق »، عدد ١٧، ١٩٦١، ص: ١٠٣.

- الانغالي، س.، « في اصول النحو »، الطبعة الثانية، مطبعة، جامعة دمشق، ١٩٥٧.

- « دثري، أ. » « مدخل صغير الى العامة اللبنانية »:

D'Alverny, A., *Petite introduction au parler libanais*, 2e éd; El- Machreq, Beyrouth 1970; *Cours de langue arabe*, 2e éd; même éd. 1967.

- الأمدي، « الموازنة بين ابي تمام والبحثري »، تحقيق عبد الحميد، المكتبة الكبرى، القاهرة، ١٩٥٩.

- ابن، احمد، « فجر الاسلام »، الطبعة العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩، « ضحى الاسلام »، بثلاثة اجزاء، الطبعة العاشرة، عن الدار ذاتها، « ظهر الاسلام »، باربعة اجزاء، الطبعة الثالثة، عن مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.

- اسر، ابراهيم، « موسيقى الشعر »، الطبعة الثانية، المكتبة الانغلو-مصرية، القاهرة، ١٩٥٢، « في اللغة العربية »، الطبعة الثالثة، المكتبة الانغلو-مصرية، القاهرة، ١٩٦٥، « الاصوات اللغوية »، القاهرة، ١٩٦٥.

- عقل، سعيد، مأساتان شعريتان: «بنت يفتاح» (مع مقدمة حول المسرح)، منشورات المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٥، و«قدموس»، بيروت، ١٩٤٤، «المجدلية»، قصيدة طويلة مع مقدمة حول الشعر، بيروت، «زنطى»، مجموعة قصائد، بيروت، ١٩٥٠، «يارا»، مجموعة قصائد (باللهجة اللبنانية والاحرف اللاتينية)، مكتبة انطوان، بيروت، ١٩٦١، «اجمل منك، لاه»، مجموعة قصائد، بيروت، «كيف أفهم الشعر»، محاضرة حول المفهوم الشعري، نشرت في المؤلف الجامعي: «الفنون الادبية»، بيروت، ١٩٣٧.

- العقاد، عباس محمود، «شعراء مصر وبشائهم في الجيل الماضي»، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٦٢، «المراجعات في الادب والفنون»، المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٣٦.  
أربيري، أ. ج.، «الشعر العربي الحديث»، لندن، ١٩٥٠.

Arberry, A. J., «Modern» Arabic Poetry, London 1950

- الأسوزي، زكي، «العبقورية العربية في لسانها»، الطبعة الرابعة والعشرون، دار البقعة العربية، دمشق.

- الاصفهاني، «الاعاني» (بشانية اجزاء)، مطبعة التقدم، القاهرة،

- العسكري، «كتاب الصناعتين»، مطبعة صبيح، القاهرة (طبعة غير مؤرخة).

- الأشر، أ. ك.، «النثر المهجري» (كتاب الرابطة القلمية) (بجزئين) لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١.

- عوض، لويس، «المؤثرات الاجنبية في الادب العربي الحديث» (بجزئين)، معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٦٢-١٩٦٣، «الاشتراكية والادب»، دار املان، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، «بلوتلانند وقصائد اخرى»، مجموعة قصائد، القاهرة ١٩٤٧.

- عياد، م.، «موسيقى الشعر العربي»، القاهرة، ١٩٦٨.

- ايوب، رشيد، «هي الدنيا»، مجموعة قصائد قدم لها ميخائيل نعيمة، دار الصباد، بيروت، ١٩٥٩.

- عازار، ن.، «نقد الشعر في الادب العربي»، دار المكشوف، بيروت، ١٩٣٩.

- العظمة، نذير، «مجاميع شعرية: «عتابا»، دمشق، ١٩٥٢، «جرحوا حتى القمر»، بيروت ١٩٥٦، «اللحم والسنابل»، مطبوعات دار مجلة «شعر»، بيروت، ١٩٥٧، «اطفال في المنفى»، مطبعة المغاني، بيروت، ١٩٦١، «غدا تقولين كان»، بيروت ١٩٥٩.

- بعلبكي، ليلي، «نحن بلا اقنعة»، مطبعة الندوة اللبنانية، بيروت، ١٩٥٩.

- بدوي الجيل (م. س. الاحد)، «مختارات»، قام بها مدحت عكاش، منشورات مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨.

- بدوي، م.، «مختارات من الشعر العربي الحديث»، مع مقدمة وملاحظات بيهرافية، ونماذج وافرة من الشعر الطليعي، منشورات النهار، بيروت، ١٩٦٩.

- البغدادي، «خزانة الادب»، اربعة اجزاء، القاهرة، ١٣٤٧.

- بغدادي، شوقي، «اكثر من قلب واحد»، بيروت ١٩٥٥.

- الباهي، م.، «الفكر الاسلامي وصلاته بالاستعمار الغربي»، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٦٠.

- براكس، غازي، «القديم والجديد في الشعر العربي عامة»، في مجلة «شعر»، العدد ٢، ١٩٥٩، ص: ٩٦؛ «البوادر التمهيدية لحركة الشعر الحديث»، «شعر»، العدد ١٦، ١٩٦٠، ص: ١١٤.

- باربو، م.، «الالتزام والتمرد كما يراها الناقد العراقي جبرا» في مجلة «حوليات معهد الدراسات الشرقية» العدد ١، ١٩٦٤، ص: ٧٧.

- Barbot, M., «L'engagement et la révolte selon la critique irakien Jabrâ», dans *Annales de l'Institut des Etudes Orientales*, I, 1964, p. 77.

- بارتليمي، أ.، «قاموس عربي - فرنسي، اللهجات المحكية في سوريا: حلب، دمشق، لبنان، القدس»، مطبوعات المكتبة الشرقية، باريس، ١٩٣٥.

Barthelemy, A., *Dictionnaire arabe-français, Dialectes de Syrie: Alep, Damas, Liban, Jérusalem*, Ed. Librairie Orientale, Paris 1935.

- البصير، محمد مهدي، «نخبة العراق الادبية في القرن التاسع عشر»، المعارف، بغداد، ١٩٤٦.

- بشير، م. م.، «الموشح»، بغداد، ١٩٤٨.

- بسيسو، معين، «مجاميع شعرية: «المعركة»، دار الفن الحديث، القاهرة ١٩٥٢، «الآردن على الصليب»، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٧، «فلسطين في القلب»، دار الاداب، بيروت ١٩٦٤، «القتلى والمقاتلون والسكاري»، دار العودة، بيروت ١٩٧٠.

- البصري، ع. د.، «بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحرة»، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، بغداد، ١٩٦٦.

- بطني، ر.، «الادب المصري في العراق»، بجزئين، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٢٣.

- البياتي، عبد الوهاب، شعر: «ملائكة وشياطين»، الطبعة الثالثة، دار العودة، ١٩٦٩، «الطبعة الاولى: ١٩٥٠»؛ «اباريق مهشمة» الطبعة الثالثة، دار الاداب، ١٩٦٧ (الطبعة الاولى: ١٩٥٤)؛ «المجد للأطفال والزيتون»، دار العودة؛ «اشعار في المنفى»، نطبة الخاصة، الدار ذاتها، ١٩٦٩، «عشرون قصيدة من برلين»، ١٩٥٧، «كلمات لا تموت»، دار العلم

للملايين، بيروت ١٩٦٠، «سفر الفقر والثورة»، دار الاداب، بيروت، ١٩٦٥، «الذي يأتي ولا يأتي»، الدار ذاتها.

- بدوان، جان لوي، «الشعر السوربالي»، غنتارت ومقدمة، سيز، باريس ١٩٦٤.

Bédouin, J. L., *La poésie surréaliste*, Anthologie avec une introduction, Seghers, Paris 1964.

- بن-براهام، م.، «العروض العربية»، باريس، ١٩٠٧.

BEN BRAHAM, M., *La métrique arabe*, Paris 1907.

- بيرجر، م. «العالم العربي اليوم»، الترجمة العربية لـ م. محمد، دار صادر، بيروت،

١٩٦٣.

BERGER, *The Arab World today*, trad. arabe de M. Luhammad, Dar aṣṣr, Beyrouth 1963.

- برنارد، سوران، «قصيدة النثر من بودلير حتى ابامنا»، منشورات مكتبة نيزت، باريس، ١٩٥٩.

BERNARD, S., *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris 1959.

- برك، حاك، «العرب من أمس الى اليوم»، لوسوي، باريس، ١٩٦٠، «مصر من الاستعمار الى الثورة»، باريس ١٩٦٧، «الشرق الثاني»، غاليلار ١٩٧٠، «مشكلات الثقافة العربية المعاصرة» في دفاتر السوسولوجيا العالمية - العدد ٣٦، ١٩٦٤، ص: ٣، ٣٢، «القلق العربي في الازمنة الحديثة»، مجلة الدراسات الاسلامية، العدد ٢٦، ١٩٥٨، ص: ٥٧، ١٠٧، مقدمته لانتولوجيا الادب العربي المعاصر، جزء القصة والرواية، اعداد مكاربيوس، لوسوي، باريس ١٩٦٤، وعدة دراسات في المؤلف الجماعي والمعايير والقيم في الاسلام المعاصر، ص: ١٠١، ١٣٢، ١٧٤، ٢١٠، ٢٤٧، ٢٦٦.

BERQUE Jaques, *Les Arabes d'hier à demain*, Seuil, Paris 1960., *L'Egypte, Impérialisme et révolution*, Paris 1967., *L'Orient second*, Gallimard 1970., «Problèmes de la culture arabe contemporaine», dans *cah. int. sociol.*, no 36, 1964, pp. 3-32., «L'inquiétude arabe des temps modernes», dans *Revue des Etudes Islamiques*, no 26, 1958, pp. 87-107; *Preface à l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Roman et nouvelle de Makarius, Seuil, Paris 1964; plusieurs articles dans l'ouvrage collectif *Normes et valeurs dans l'Islam contemporain*, pp. 101, 132, 174, 210, 247, 266.

- بست الشاطي (ع. عبدالرحمن)، «الشاعرة العربية المعاصرة»، منشورات معهد الدراسات لعالية، القاهرة ١٩٦٣، «الأدب النسوي العربي المعاصر»، في مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر - أعمال المؤتمر، ص: ١٣٢.



- بلاشير ريجيس، «تاريخ الأدب العربي» بثلاثة أجزاء، منشورات «أدرين - ميزونوف»، باريس ١٩٦٢، ١٩٦٤، بالاشتراك مع غود فروا - دوجينيس، «قواعد العربية الكلاسيكية» الطبعة الثالثة، منشورات «ميزونوف ولاروس»، باريس ١٩٥٢، «مبادئ العربية الكلاسيكية»، «ميزونوف»، ١٩٥٨، «إسهام جديد في تاريخ العروض العربية»: ملاحظات حول الاصطلاحات الأصلية، في مجلة Arabica، ج ٦، ١، ص ١٣٢، «الأوزان والعروض العربية في ضوء المنشورات الجديدة»، في Arabica، ج ٧، ١٩٦٠، ص: ٢٢٥، «التألف بين العرب - المسلمين»، في Arabica، ج ٣، ١٩٥٦، «الشعر العربي في العراق وبغداد حتى معروف الرصافي» في Arabica، ج ٩، ١٩٦٢، ص: ١٤١٩، «ملحوظة حول الحركة الأدبية الحالية في بغداد»، في Arabica، ج ١٠، ١٩٦٣، ص: ٩٥.

- BLACHERE, R., *Histoire de la littérature arabe*, 3 vol., L. A. O., Adrien - Maisonneuve, Paris 1962, 1964; avec GAUDEFRY - DEMON - BYNES, *Grammaire de l'arabe classique*, 3e éd.; G. P. Maisonneuve et Larose, Paris 1952; *Eléments de l'arabe classique*, G. P. Maisonneuve, 1958; «Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe»: notes sur la terminologie primitive, dans *Arabica*, T. VI, 1959, p. 132; «Métrique et prosodie arabe à la lumière de publications récentes», dans *Arabica*, T. VII, 1960, p. 225; «L'acculturation des Arabes - Musulmans», dans *Arabica*, T. III, 1956; «La poésie arabe en Irâq et à Baghdad jusqu'à Ma'ruf Al - Rusafi», dans *Arabica*, T. IX, 1962, p. 419; «Note sur l'actuel mouvement littéraire à Baghdad», dans *Arabica*, T. X, 1963, P. 95.

- ملاحظة، عيسى، «الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث»، دار الثقافة، بيروت، «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، دار النهار بيروت، ١٩٧١.

بريتون، أندريه، «بيانات السوربالية»، «غاليلار، سلسلة وأفكار»، باريس، ١٩٦٣

BRETON, A. *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Coll. Idées, Paris

- بروكلمان، س. «تاريخ الأدب العربي»، الطبعة الثانية، مجزئين، مع ثالث إضافي، أ. ج. بريل، لايد، ٣٧ - ٩٤٩١، الترجمة العربية لعبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ١٩٦٢، «تاريخ الشعوب الإسلامية» الترجمة العربية لـ ف. أ. فارس، «ومنيير البعلبكي»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨.

BROCKELMANN, C., *Geschichte der arabischen Literatur* 2e éd., 2 vol. et 3 suppl., E. J. Brill, Leyde 1937 - 1949, trad. arabe de 'A. H. Al - Nağğār, Da'r al - Ma'arif, Le Caire 1961, 1962, *Histoire des peuples musulmans*, trad. arabe par N. A. Faris et M. Al-Ba'albaki, Da'r al - 'Ilm lil - Mala'yin, Beyrouth 1968.

- برونشفيج، ن، «النظم العربي الكلاسيكي: محاولة في منهج جديد»، في المجلة الأفريقية، العدد ٢٢، ١٩٤٠، ص ١٩٦٣.

BRUNSCHVIG, R., «La versification arabe classique: Essai d'une méthode nouvelle», dans *revue Africaine*, no 22, 1940, p. 163.

- البستاني، بطرس، «الأدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث»، الطبعة السادسة، دار الثقافة والمكشوف، بيروت ١٩٦٨ (الطبعة الأولى عام ١٩٣٧).

- البستاني، ف. أ.، سلسلة «الروائع»، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٢٧ - ١٩٦٨.

- «كمبريدج نؤرخ للإسلام»، بجزئين، تحت إشراف د. ب. م. هـولست، و د. ك. س. لامبيتون، و د. ب. لويس، جامعة كمبريدج، منشورات الجامعة، ١٩٧٠.

(خصوصاً: دراسة ل. غرايه حول الدين والثقافة، ج ٢، ص: ٥٦٩، ودراسة عرفات شهيد حول الشعر العربي) ج ٢، ص: ٦٧٥، وعلى وجه الخصوص: حول الشعر الحديث، ص: ٦٦٨.

*Cambridge History of Islam*, 2 vol., éd. de P. M. Holt and K. S. Lambton and B. Lewis, Cambridge Univ. Press, 1970 (notamment l'article de L. Gradet, sur la religion et culture, t. II, p. 569 et celui de Irfan Shahid, sur la poésie arabe, t. II, p. 675 et plus particulièrement sur la poésie moderne, p. 668).

- كانتينو، ج.، «دروس في علم الصوت العربي»، منشورات ل. س. كلاشايف باريس ١٩٦٠، وبالإشتراك مع ي. حلباوي، «كتيب أولي في العربية المشرقية مع لهجة دمشق»، الدار ذاتها، ١٩٥٣.

CANTINEAU J., *Cours de phonétique arabe*, Ed. L. C. Klincksieck, Paris 1960; Avec Y. Helbaoui, *Manuel élémentaire d'arabe oriental, Parler de Damas*, même éd. 1953.

- الكزبري (تراجع الملاحظة بخصوص «رايت» wright).

- شليطا، م.، «النبي»، الترجمة الفرنسية لكتاب جبران مع مقدمة حول حياته وعمله، منشورات «شرق - غرب» (طبعة غير مؤرخة).

- CHALLITA, M., *Le Prophète*, trad. française du livre de *Gubran* avec une introduction sur sa vie et son œuvre, Ed. Orient - Occident (s. d.)

- شيلود، ج.، «مدخل إلى سوسولوجيا الإسلام، من الإحيائية إلى الشمولية» ميزونوف، باريس ١٩٥٨.

CHELHOD, J., *Introduction à la sociologie de l'Islam: de l'aninisme à l'universalisme*, G.-P. Maisonneuve, Paris 85.

- «الكلاسيكية والانحدار الثقافي في تاريخ الاسلام»، مؤلف جامعي (ندوة بورجو)  
١٩٥٦.

*Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. Ouvrage collectif (Symposium de Bordeaux), 1956.*

- كوهن، جان، «بنية اللغة الشعرية»، فلماريون، باريس ١٩٦٦.

COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966.

- كوربان، هنري، «تاريخ الفلسفة الاسلامية»، غالبار، سلسلة «أفكار»، ١٩٦٤.

Corbin, H., *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Coll. Idées, 1964.

- الضبي، «المفصليات»، تحقيق ج. ج. ليال، اكسفورد، مطبوعات كلاردون، ومطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٠.

- داغر. ي. أ.، «مصادر الدراسات الأدبية»، جزئين، منشورات جمعية أهل القلم - مطبعة لبنان، ١٩٥٩، «فن التمثيل في خلال قرن»، بيروت ١٩٤٨.

- ضامر، عادل، «التشخص والتخطي في أغاني مهيار الدمشقي»، في مجلة «شعر»، العدد ٢٤، ١٩٦٢، ص: ١٠٨.

- الضامن، خيرى، «افتعال الموضوع الشعري»، مجلة «شعر» - ١٩٥٨، ص: ١١٠.

- الدقاق، ع. «الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث»، الطبعة الثانية، دار الصقر، حلب  
١٩٦٣.

- حنيف، شوقي، «الأدب العربي المعاصر في مصر» (١٨٥٠ - ١٩٥٠)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧، «الفن ومذاهبه في الشعر العربي»، الطبعة الخامسة، القاهرة، «دراسات في الشعر العربي المعاصر» (الأعمال الشعرية ما قبل - الحديثة)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

- دونيزو، هـ، «قاموس اللهجات العربية في سوريا ولبنان وفلسطين» (ملحق بالقاموس العربي - الفرنسي لبارتليمي)، ميزونوف، باريس ١٩٦٠.

DENIZEAU, CH., *Dictionnaire des parlers arabes de Syrie, Liban et Palestine* (Supplément au Dictionnaire arabo-français de Barthélemy), G.- P. Maisonneuve, Paris 1960.

- ديب، و.، «الشعر العربي في المهاجر الأميركية»، دار الرخاني، بيروت، ١٩٥٥.

- البرجيلي، أ.، «محاضرات عن الشعر العراقي الحديث»، معهد الدراسات العليا، القاهرة،  
١٩٥٩.

- الدسوقي، عبد العزيز، «جامعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث»، معهد الدراسات العليا، القاهرة، ١٩٦٠، «في الأدب العربي الحديث»، مجرتين، الطبعة الثالثة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٥.

- إليوت، ت. س.، «في الشعر والشعراء»، منشورات «فير أن فير»، لندن، ١٩٥٦.

ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*, Ed. Faber and Faber L., London 1956.

- «انسكلوبيديا الاسلام»، «بريل»، بيكار، وآخرون...، ١٩٢٧، ١٩٣٦. بأربعة أجزاء، تبعا ملحق، تم طبعة جديدة (بريل-ميزونوف) لايد، ١٩٦٠.

*Encyclopédie de l'Islam*, Ed. Brill. Picard, etc..., 1927, 1936, 4 vol. plus suppl. et nouvelle éd. (Brill - Maisonneuve), Leyde 1960.

- الفاضل، إلياس، مجموعة قصائد نثرية: «أوراق جريحة»، مطبعة الحياة، دمشق، ١٩٥٨، و«تحت شمس آسيا»، دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٠.

- فخري، ماجد، في المؤلف الجاهلي «الشعر في معرفة الوجود»: «مادة الشعر»، ص ١٠٩، دراسة في عمل أدونيس، ص ٢٥، وأخرى في عمل خليل حاوي، ص ٣١.  
- فاخوري، خ، «تاريخ الأدب العربي»، لبنان، ١٩٥٢.

- فاخوري، عمر، «لاهودة»، منشورات الأدبي، بيروت ١٩٤٢، «أديب في السوق»، دار المكشوف بيروت ١٩٤٤، «الحقيقة اللبنانية»، عن الدار ذاتها، ١٩٤٤.  
- فانون، فرانز، «معدن الأرض»، ماسيرو، باريس، ١٩٦٨.

FANON, F., *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris 1968.

- فارس، محي الدين، «الطين والأظفار»، مجموعة شعرية، دار الأدب، بيروت، ١٩٥٧.  
- فروخ، ع. «تاريخ الأدب العربي»، مجرتين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨.  
«تاريخ الفكر العربي»، عن الدار ذاتها، ١٩٦٦.

- فيصل، ش، «المجتمعات الإسلامية»، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٦، «أبو العنابية- أشعاره وأخباره»، مطبعة جمعية دمشق، ١٩٦٥.

- الفيوري، محمد، مجاميع شعرية: «أغاني أفريقيا»، دار الأدب، بيروت ١٩٥٥، «عاشق من أفريقيا»، عن الدار ذاتها ١٩٦٥، «أذكرني يا أفريقيا»، ١٩٦٦.

- فياض، ف، «الخطابة»، دار الهلال، القاهرة، ١٩٣٠، «على المنبر»، المكشوف، بيروت، ١٩٣٨.

- فغال، م.، «العربية المحلية في كفر-عبدا» (لبنان-سوريا). دراسة: السبعه حوت الصوت والاشتقاق في العربية المحكية الحديثة.

FEGHALI, M., *Le parler de Kfar' abida* (Liban - Syrie). Essai linguistique sur la phonétique et la morphologie d'un parler arabe moderne, Paris 1919.

- فهي، م.، «تطور الشعر العربي الحديث في مصر» (١٨٥٠-١٩٥٠) القاهرة، ١٩٥٨، «حركة البحث في الشعر العربي الحديث»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١.

- فلاش، ه.، «معالجة علم الفقه العربي»، معهد الدراسات الشرقية، بيروت ١٩٦١، «العربية الكلاسيكية»، مخطط للبنية اللغوية للعربية الكلاسيكية، الدار ذاتها، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، «مدخل إلى دراسة اللغات السامية»، مبادئ. بيلوغرافية، «ميزونوف»، باريس ١٩٤٧، «اللهجات (العربية) المشرقة» (في الانسيكلوبيديا الاسلامية) - مادة «العربية»، ج١، ص ٥٩٣.

FLEISCH, H., *Traité de philologie arabe*, publié par l'Institut de Lettres Orientales, Beyrouth 1961; *L'arabe classique*, Esquisse d'une structure linguistique de l'arabe classique, même éd., 2e éd., 1968; *Introduction à l'étude des langues sémitiques*, éléments de bibliographie, A. Maisonneuve, Paris 1947; «Les dialectes (arabes) orientaux», dans *l'Encycl. de l'Islam*, article «Arabiyya», t. I, p. 593.

- فرانكسل، ب.، «مسائل سوسولوجيا الفن»، في «دراسة السوسولوجيا» (يراجع عرفش)، ص: ٢٧٨.

FRANCASTEL, P.; «Problème de la sociologie de l'art», dans *Traité de sociologie* (voir G. Gurvich), p. 78.

- فرايزر، س. ج.، «الفن الذهبي» (دراسة في السحر والدين) ماكيلان، لندن، ١٩٧٠. (يراجع: حرا ابراهيم حرا).

FRAZER, S. J. G., *The Golden Bough* (A Study in Magic and Religion), Macmillan, London 1970 (voir G. I. Gabrā).

- حرا، ح.، «ممي وجبران»، بيروت، ١٩٥٠، «رسائل جبران»، بيروت، ١٩٥١، «جبران، سيرته، أدبه، فلسفته، ورسمه»، بيروت ١٩٥٨.

- حرا ابراهيم حرا، مجموعتنا قصائد نثر: «تموز والمدينة»، دار شعر، ١٩٥٩، و«المدار المطلق»، المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٤، «مجاميع نقدية: «الحرية والطوفان»، «دارشعر»، ١٩٦٠، و«الرحلة الثامنة»، المكتبة العمصرية، صيدا - بيروت، ١٩٦٧، «أونيس» - ترجمة الجزء من «الفن الذهبي» (يراجع فرايزر)، دار الصراع الفكري، بيروت، ١٩٥٧، دراسة حول عمل يوسف الخال في المؤلف الجاهلي «الشعر في معرفة الوجود»

(ص ٩)، «الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ودورها في المجتمع العربي»، محاضرة في مؤتمر روما للأدب العربي، أحيال المؤتمر ص: ٢١٥.

- غابرييلي، ف.، «تاريخ الادب العربي»، ميلانو، ١٩٥٢.

GABRIELLE F., *Storia della letteratura arabe*, Milan 1952.

- الجاحظ، «البيان والتبيين»، وأهم الرسائل، «نصوص مختارة ومشروحة من قبل ج. جبرا منشورات المكتبة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٩» («البيان والتبيين»، الطبعة الثانية، القاهرة، سندوبي، ١٩٢٦-١٩٢٧، بثلاثة أجزاء، والمطبعة الاسلامية، ١٩٥٦).

- غارسيا غوميز، «قصائد عربية-أندلسية»، الطبعة الثالثة، مدريد، ١٩٤٣.

- غودفروا - ديومبينيس، «المؤسسات الاسلامية»، باريس، ١٩٢١، الترجمة العربية لسامر وشاع، دار النصر للجامعيين الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦١، «مقدمة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة» ترجمة ومقدمة، منشورات «ليل بيل - ليز»، باريس ١٩٤٧.

GAUDEFROY - DEMOMBYNES, *les institutions musulmanes*, Paris 1921, trad. arabe par Sâmîr et Sâmîmâ, Dar al - Našr LiL - Gamî'iyyn, 2e éd., Beyrouth 1961; *Muqaddimatu Kiltabl s - i'r wa s - sū'ara*.

- جواد، كاظم، «من أغاني الحرية»، مجموعة أشعار، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠.

- الجواهري، محمد مهدي، «المجموعة الشعرية الكاملة»، مجزئين، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٨.

- الجبوسي، سليم الخضراء، «العودة من التبعية الحالم»، مجموعة قصائد، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٠.

- حبيب، هـ، «الأدب العربي»، الطبعة الثانية، اكسفورد ١٩٥٣، دراسات في الحضارة الاسلامية، ستانفورد ج. شاور، و.و.ر. بولك، بوسطن ١٩٦٢، الاتجاهات الحديثة في الاسلام، شيكاغو ١٩٤٩، الترجمة الفرنسية لـ د. ب. فيرنيه، منشورات «ميزونوف»، باريس، ١٩٤٩، بالاشتراك مع هـ. بويرا: «المجتمع الاسلامي والغرب»، جامعة اكسفورد، ١٩٥٧، «الأدب العربي» في «انسكلوبيديا الاسلام»، مادة «العربية»، ج ١، ص: ١٠٦ (حصوفاً منذ ١٩١٤، ص: ٦١٧).

GIBB, H., *Arabic literature*, 2e éd., 1953, Oxford; *Studies on the civilization of islam*, Standford J. Shaw and W. R. Polk, Boston 1962; *Modern Trends in Islam*, Chicago 1949, trad. française de B. Vernier, *Les tendances modernes de l'Islam*, G. P. Maisonneuve, Paris 1949; avec H. Bower, *Islamic society and the West*, Oxford Univer. Press 1957; «La littérature arabe», dans *l'Encycl. de l'Islam*, article «Arabiyya», t. I, p1 601 (notomment, depuis 1914, p. 617).

- غرامون، م.، «مدخل صغير إلى العروض الفرنسية»، كولان، ١٩٦٨، والتلفظ الفرنسي»، مكتبة «دولاغراف»، باريس ١٩٦٦.

Grammont, M., *petit traité de versification française*, Collin, 1968; *la prononciation française*, Librairie Delagrave, Paris 1966.

- غراناي، ج.، «مسائل سوسولوجيا اللغة»، في «دراسة السوسولوجيا» (مراجع غير منش.، ص: ٢٥٥).

GRANAÏ, G., «Problèmes de la sociologie du langage», dans *Traité de sociologie* (voir G. Guryitch, P. 253).

- غرونيوم، ج. إي. ف.، «الاسلام، دراسة في طبيعة التراث الثقافي وتطوره»، لندن، ١٩٥٥، «الابديولوجيا الاسلامية وعلم الجمال العربي» في «دراسات اسلامية» مجلد ٣، ١٩٥٥، «العقل الاسلامي كما ينعكس في أدبه»، المجلة ذاتها، مجلد ١، ١٩٥٣، «اسلام القرون الوسطى: التاريخ والحضارة»، الترجمة الفرنسية، دو. مايو، بايو، باريس، ١٩٦٢، «الاسلام الحديث: البحث عن هوية ثقافية»، جامعة بيركلي، ١٩٦٢، «الأسس الجمالية في الأدب العربي»، في مجلة «الأدب المقارن» العدد ٤، ١٩٥٢، ص: ٣٢٣.

GRUNEBaum, G. E. V. *L'Islam, Essays in Nature and Growth of a Cultural Tradition*, London 1955; «Idéologie musulmane et esthétique arabe», dans *Studia Islamica*, III, 1955; «The spirit of Islam as shown in its literature», *ibid.*, I, 1953; *L'Islam médiéval: Histoire et civilisation*, trad. de l'anglais par O. Mayot, éd. Payot, Paris 1962; *Modern Islam: The search for cultural identity*, Berkeley Univer. of California press, 1962; «The aesthetic foundation of Arabic Literature», dans *Comparative Literature*, No 4, 1952, p. 323.

- جبران، حرز حليل. «المجموعة الكاملة لأعمال جبران»، في بجلدين، ١٩٦١، ١٩٦٤، دار صادر - دار بيروت، يجمع الأول أعماله بالعربية: «الموسيقى» (١٩٠٥)، «عرائس المروج» (١٩٠٧)، «الأرواح المتمردة» (١٩٠٨)، «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٣)، «دمعة وابسامة» (١٩١٤)، «المواكب» (١٩١٩)، «المواصف» (١٩٢٠)، «البدائع والطرائف» (١٩٢٣). (تراجع ملحوظاتنا عن جبران في مدخل هذه الاطروحة). أما المجلد الثاني فيقدم الترجمة العربية لأعماله بالانجليزية، الصادرة عن دار «نوف» في نيويورك كما يلي: «السابق» (١٩٢٠)، «النهاية» (١٩٢٣)، «رمل وزبد» (١٩٢٦)، «يسوع ابن الانسان» (١٩٣٨)، «آلهة الأرض» (١٩٣١)، «الثالثة» (١٩٣٣)، «حديث النهر» (١٩٣٣) وقد ترجم الكتابين الأخيرين «شراقة»، ترجم الكتب الباقية وأ. بشير. (مراجع، ضمن منشورات نوف، أيضاً: «ثلاثون رسماً» ١٩١٩، «وقصائد نثر» ١٩٣٤).

- الجندي، علي، «الرواية المنكسة»، مجموعة قصائد، منشورات المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٢.

- الجندي، أنور، «المحافظة والتجديد في النثر العربي الحديث»، ١٨٤٠ - ١٩٤٠، مكتبة الرسالة، القاهرة، ١٩٦١.

- غريب، روز، «النقد الجمالي»، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢.

- الجرجاني، وأسرار البلاغة، مكتبة الاستقامة، القاهرة، ١٩٤٨، «دلائل الإعجاز»، الطبعة الخامسة، دار المنار، القاهرة، ١٩٥٣.

- غريفش، ج، «دراسة السوسولوجيا»، مجريين، الطبعة الثانية، المطبوعات الجامعية الفرنسية، باريس ١٩٦٢ (مراجع: ج. غراناي، و. ي. فرانكستل، و. أ. ميمي).

GURVITCH, G., *Traité de sociologie*, 2 vol., 2e éd., P.U.F., Paris 1962 (voir G. Granai, P. Francastel et A. Memmi).

- غصوب، ي، مقدمة لمجموعة صلاح لبكي الشعرية: «غرماء» (يعالج فيها النزعات الامتثالية والتجديد الشعرية في إطار الجدول بين الرومنطيقين والرمزيين)، دار الرمياني، بيروت، ١٩٥٦، «الققص المهجور»، مجموعة قصائد، مطبعة «جدعون»، بيروت ١٩٢٨.

- غيَّار، س، «نظرية جديدة في العروض العربية» (يحدد القارئ في ملحقاتها ملحوظة حول الأوزان العربية، وأخرى حول خصوصية الأوزان العربية الحديثة)، أرنت لورنو - المطبعة الوطنية، باريس.

GUYARD, S., *Théorie nouvelle de la métrique arabe avec, en annexe, Note sur la métrique arabe et Note sur une particularité de la métrique arabe «moderne»*, Ernest Leroux - Imprimerie Nationale, Paris 1877 - 78.

- حبشي، رنية، «الشعر في معركة الوجود»، في المؤلف الجماعي الصادر هذا الاسم عن دار شعر، ص: ١٠١، «فلسفة لزماننا الحاضر»، مطبوعات الندوة اللبنانية، بيروت ١٩٦١، «حضرنا على المعترك». عن الدار ذاتها ١٩١٠ (الطبعة الفرنسية عام ١٩٥٩)، «ثورة الزماني» عبر الروحي، محاضرات الندوة اللبنانية، عدد ١٣، بيروت ١٩٦٥، ص: ٧٣.

- هدار، م. م.، «التجديد في شعر المهاجر»، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٧.

- خفاجي، م. ع.، «مذاهب الأدب»، القاهرة.

- الحاج، أنسي، قصائد نثر: «لن»، دار شعر، مع مقدمة حول قصيدة النثر، بيروت ١٩٦٠، «الرأس المقطوع»، الدار ذاتها ١٩٦٣ وثلاث مقالات نقدية حول أعمال شعرية، ظهرت في المؤلف الجماعي: «الشعر في معركة الوجود».

- الخال، يوسف، مأساة شعرية: «هيروديا»، نيويورك، ١٩٥٤، مجاميع شعرية: «الحورية» ١٩٤٤، «البئر المهجورة» دار شعر، بيروت ١٩٥٨، «قصائد في الأربعين»، الدار ذاتها ١٩٦٠، «قصائد مختارة»، قام بالاختيار وقدم لها أدونيس، الدار ذاتها ١٩٦٤، «مستقبل



- الشعر في لبنان»، محاضرات الندوة اللبنانية، عدد ٥، بيروت ١٩٥٧، «الأديب العربي في العالم الحديث»، محاضرة في مؤتمر روما للأدب العربي، «أعمال المؤتمر»، ص: ١٢٧. مفهوم القصيدة في علة «شعر» العدد ٢٧، ١٩٦٣، ص: ٨١.
- خلف الله، م.، «الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد» لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.
- خالد، أ.، «محاولة في درس جبران»، بيروت ١٩٤٤.
- حاماتي، هري، «إلى الفقر»، مجموعة قصائد نثرية، «دار شعر»، بيروت ١٩٦٠.
- هامر، «ملحوظة حول الموشحات والزجل»، في «الصحيفة الآسيوية» ١٨٣٩؛ «ملحوظة حول الاشكال المصطنعة في الشعر العربي»، الصحيفة ذاتها، ١٨٤٩.
- HAMMER, «Notice sur les Muwashahahs et le Zadjal», dans *Journ. Asiatique*, 1839: «Notice sur les formes artificielles de la poésie arabe». *ibid* 1849.
- حزاوي، ر.، «مجمع اللغة العربية ومشكلة تحديث العربية»، لايدن، ١٩٦٥.
- HAMZAWI (Hamzaoui), R., *L'Académie arabe et le problème de la modernisation de la langue arabe*, Leiden 1965.
- هارتمان، م.، «الموشحات»، فايز ١٨٩٧.
- HARTMANN, M., *Das Muwashshah*, Weimar 1897.
- حس. م. ع. غ.، «الشعر العربي في المهجر»، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.
- الخطيب، يوسف، «مجاميع شعرية»، «عائدون»، دار الأدب، بيروت ١٩٥٩؛ «ديوان الوطن المحتل» (انطولوجيا الشعر الفلسطيني مع مقدمة، دار فلسطين، دمشق ١٩٦٨).
- حاوي، خليل، «مجاميع شعرية»؛ «نهر الرصاد»، دار شعر، بيروت ١٩٥٧؛ «الناس والريح»، دار الطلبة، بيروت. ضعة غير مؤرخة (١٩٦٠؟)، «بيادر الجوع»، دار الأدب. بيروت ١٩٦٥.
- «حلب حوران، ثقافته وشخصيته وأعماله».
- «خليل جبران، ثقافته وشخصيته وأعماله»، اطروحة بالانجليزية الجامعة الاميركية، بيروت، ١٩٦٣، الترجمة العربية عن دار النهار، بيروت ١٩٦٨.
- Khalil Gibran, his background, character, and works, American University of Beirut, 1963, trad arabe. Dâr al - Nahâr, Beyrouth 1968.
- جبر، ل.، «محاولات في فهم الأدب»، المكتشف، بيروت ١٩٤٥.
- الحيدري، بلند، «مجاميع شعرية: «خفقة الطين»، بغداد ١٩٤٦، «أغاني المدينة الميتة».

١٩٥١، «أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى» ١٩٥٧، «جئتم مع الفجر» ١٩٦١،  
«خطوات في الغربة»، ١٩٦٦، «رحلة الحروف الصغير»، دار الأدب، بيروت ١٩٦٨.

- حايك، ميشيل، «مجاميع شعرية: «كف الذكريات»، مطبعة سنيا، بيروت، ١٩٦١،  
«كتاب العبور والمعاد»، دار المشرق، بيروت ١٩٦٦.

«أصالة الاسهام المسيحي في الآداب العربية»، في المؤلف الجاهلي «المعايير والقيم في  
الاسلام المعاصر»، ص: ١١٥.

«L'originalité de l'apport chrétien dans les lettres arabes», dans *Normes et valeurs  
dans l'Islam contemporain*, P. 115.

خير بك، كمال، «مظاهرات صاحبة للجنون»، بيروت ١٩٦٤.

- الخزرجي، «القصيدة الخزرجية»، طبعة نقدية أعدها، راسيه، «الخزرجية»، دراسة  
للعروص العربي، الجزائر ١٩٢٠.

- حجازي، أحمد عبد المعطي، «مجاميع شعرية، «مدينة بلا قلب»، مع مقدمة لرجاء النقاش،  
دار الأدب، بيروت ١٩٥٩، «لم يبق إلا الاعتراف»، بيروت.

- هلال، م. غ. «الادب المقارن»، المطبعة الأنثلو- المصرية، القاهرة ١٩٦٢  
«الرومانطيقية»، مطبعة الرسالة، القاهرة (طبعة غير مؤرخة).

- هاول، «نحو اللغة العربية الكلاسيكية»، وطبعة الله- أباد، ١٨٨٣ - ١٩١١  
(خصوصاً القسم الرابع، ص: ٧٣٦ - ١٨٥٠، حول مذهب النحاة العرب في الفونتيك).

HOWEL, *A Grammar of the Classical Arabic Language*, éd. Allahabad,  
1883 - 1911 (V. notamment partin IV, pp. 736 - 1850, sur la doctrine des grammairiens  
arabes sur la phonétique).

- حين، جورج، مقدمته «لأنطولوجيا الأدب العربي» - كتاب الشعر، لوسوي،  
١٩٦٧.

HUNAYN (Huncin), G., *Préface à l'anthologie de la littérature arabe contempo  
raïne*. La poésie, Seuil, 1967.

- حوراني، أ.، «الفكر العربي في عصر النهضة» (١٧٩٨ - ١٩٣٩)، جامعة  
اكسفورد، لندن، ١٩٦٢.

HURANI, A., *Arabic thought in the Liberal Age (1798 - 1939)*, Oxford Univer.  
Press, London 1962.

- خوري، أ.، «الكلمة العربية في المهجر»، دار الريمان، بيروت ١٩٦٠.
- خوري، منح، «الشعر ونشأة مصر الحديثة»، دراسات حول الأدب العربي (١٨٨٢-١٩٢٢)، مطبعة هير، كامبريدج، ١٩٧١.
- HORI, Munah (KHouri Moonah), A., *Poerty and the making of Modern Egypt. Studies in Arabic literature (1882-1922)*, Ed. Hesser, Cambridge 1971.
- خوري، رثيف، «الدراسة الأدبية»، دار المكشوف، بيروت ١٩٤٥، «الفكر العربي الحديث، اثر الثورة الفرنسية في توجهه السياسي والاجتماعي»، عن الدار ذاتها، «الأدب المسؤول»، دار الآداب، بيروت ١٩٦٨.
- الحصري، س.، «اللغة والأدب وعلاقتها بالقومية»، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦.
- حسين، م.، «الرومانطيقية الفرنسية والاسلام»، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٢، صدر في القاهرة عام ١٩٦٠ تحت عنوان: «حضور الاسلام في الأدب الرومانطيق في فرنسا»
- حسين، طه، «في الشعر الجاهلي»، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٦، «في الأدب الجاهلي»، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٩٣٧ (الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة ١٩٤٧)، «من حديث الشعر والنثر»، القاهرة ١٩٣٦، «خصام ونقد»، الطبعة الخامسة، دار الملم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
- ابن عبد ربه، «العقد الفريد»، تحقيق ك. البستاني، مطبعة صادر، بيروت ١٩٥١-١٩٥٥.
- ابن الأثير، «المثل السائر»، مطبعة حجازي، القاهرة ١٩٣٥.
- ابن الحاجب، «المقصد الجليل في علم الخليل»، تحقيق «فرتاغ»، في *Darstellung des arab. Qir Skont*، ١٨٣، ص: ٣٣٤.
- ابن الخطيب، «جيش التوشيح»، تحقيق هلال ناجي، بيروت، دار الثقافة، ونونس ١٩٦٧.
- ابن بسلام، «الظاهرة»، القاهرة، ١٩٤٥.
- ابن جعفر، قدامة، «نقد النثر»، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٣، «نقد الشعر»، المطبعة البهية، القاهرة (١٣١٢ للهجرة).
- ابن خلدون، «المقدمة»، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار الكاتب اللبناني، بيروت ١٩٦٧، الترجمة الفرنسية لمونتاي، بثلاثة أجزاء، عن اليونسكو، بيروت، ١٩٦٦-١٩٦٧.
- ابن منظور «لسان العرب»، «خسة اجزاء»، دار صادر، بيروت ١٩٥٥-١٩٥٦.

- ابن قيسان، «تلقيب القوافي وتركيب حركاتها»، تحقيق و. رايت، في «Opuscula Arabica» ١٨٥٩، ص: ٤٧.
- ابن قتيبة، «أدب الكاتب»، تحقيق غونر، لايد، ١٩٠٠، «كتاب الشعر والشعراء»، تحقيق «غويج»، لايد ١٩٠٠ (تراجع ترجمة غودفرو- ديوبينيس الى الفرنسية).
- ابن رشيق، «العمدة»، القاهرة ١٩٣٤.
- ابن حسناء الملك، «دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها»، تحقيق الرقابى، دمشق، ١٩٤٩.
- الابراهيمى، ت. أ.، «النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى الى القرن الرابع الهجرى»، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٧.
- امرؤ القيس، «ديوان امرؤ القيس»، دار صادر، بيروت ١٩٦٦.
- عيسى، أ. ب.، «المحكم في أصول الكلمات العامة»، مطبعة البابا الحلبي، القاهرة ١٩٣٩.
- اسماعيل، عز الدين، «الأصول الجاهلية في النقد العربى»، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥٥، «الأدب وفنونه»، القاهرة ١٩٥٥، «الشعر القومي في السودان»، دار العودة، بيروت (غير مؤرخة)، «الشعر العربى المعاصر» (لم نستطع بالرغم من جهودنا العديدة، أن نحصل على هذا الكتاب الذي نتوقع منه، نظراً لمكانة مؤلفه، أن يقدم عناصر هامة لدراسة الشعر العربى المعاصر).
- عز الدين، يوسف، «الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه»، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٦٠، أعيد طبعه في القاهرة عام ١٦٥، «التيارات الأدبية في العراق»، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٢.
- جارجمي، سيمون، «الأدب العربى المعاصر» في «أعمال مؤتمر روما» ١٩٦٠، «الشعر الشعبي التقليدي المعنى في الشرق الأدنى العربى»، مطبعة «موتون»، باريس ١٩٧٠، «الموسيقى العربية» - سلسلة «ماذا أعرف؟»، العدد ١٤٣٦، ١٩٧١، «الموسيقى الشعبية في الشرق الأدنى العربى»، في تاريخ «تاريخ الموسيقى»، انسكلوبيديا «لابلاياد»، «الشعراء الشبان في السودان»، في «أوريون»، العدد ١٦، ١٩٦٠، ص: ١٢٩-١٣٨، «غزو ثورة في الآداب العربية؟»، بخصوص «يارا» سعيد عقل، «أوريون»، العدد ١٧، ١٩٦٠، ص: ١٩٣-١٠١ (تراجع مقالة شارل بيللا في العدد نفسه)، «شعراء الطليعة العربية، مع قصائد مترجمة»، «أوريون»، العدد ١٨، ١٩٦١، ص: ١٤٧-١٩٧٢، «ملاحم الشعر العربى المعاصر»، «أوريون»، العدد ٢١، ١٩٦٢، ص: ١٥-٢٢، «الشعراء العراقيون اليوم، شهود على الوعي العربى» في «لومند ديپلوماتيك»، عدد تموز، ١٩٦٨، «الروح السرية للكويت تقاوم غزو التقنية» دراسة حول الشعر المعاصر في الكويت،

«لومند دبلوماسيك»، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٩، ص: ١٤٢، «بدر شاكر السياب، الرجل والشاعر»، منشورات «أضواء»، باريس (غير مؤرخة)، «الغناء التقليدي والشعر الشعبي العربي»، مجلة «حوار»، بيروت، عدد ١١-١٢، ١٩٦٤، ص: ١١١.

JARGY, Simon, *Al-adab al-'arabi al-mu'asir, A'māl Mu'tamar Roma*, 1961 (La littérature arabe contemporaine, Travaux du Congrès de Rome en 1961), éd. Adwā'. Paris 1962; *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe*, Ed. -Mouton, Paris 1970; *La musique arabe*, Coll. Que sais-je?, no 1436, 1971; «La musique populaire du Proche-Orient arabe», dans *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade; «Jeunes poètes soudains», dans *Orient*, no 61, 1960, pp. 129-138; «Vers une révolution dans les lettres arabes? A propos de Yāra de Sa'īd 'Aql» *Orient*, no 71, 1960, pp. 93-101 (V. la réplique de CH. Pellat dans la même revue, no 81); «Poètes arabes d'avant-garde, avec traduction de poèmes», *Orient*, no 81, 1961, pp. 147-172; «Aspects de la poésie arabe contemporaine», *Orient*, no 21, 1962, pp. 15-22; «Les poètes irakiens d'aujourd'hui témoins de la conscience arabe», dans *Le Monde Diplomatique*, juil. 1968; «L'âme secrète du Koweït résiste à l'envahissement de la technique. Sur la poésie contemporaine au Koweït», dans *Le Monde Diplomatique*, 25 décembre 1969, p. 42; *Badr Sākīr al-Sayyāb, raḡul wa al-šā'ir*, Manšūrāt Adwā'. Paris (s.d.); *Al-ḡinā al-taqlidi wa al-šī'r al-šabi al-'arabi*, revue *Hiwār*, Beyrouth, no 11-12, 1964, k. 111.

- جوميه، ج، «مدخل الى الاسلام الحالي»، منشورات لوسيرف، باريس ١٩٦٤.

JOMIER, J., *Introduction à l'Islam actuel*, Ed. du Cerf, Paris 1964.

- كمال الدين، جليل، «الشعر الحديث وروح العصر»، دار العلم للملايين، بيروت. ١٩٦٤.

- كرم، انطوان غطاس، «الرمزية والأدب العربي»، دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩، «مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث. عامل الثقافة»، فصل في «كتاب العيد»، مؤلف جماعي من منشورات الجامعة الاميركية في بيروت، ١٩٦٧، «في الادب العربي الحديث»، فصل في «الفكر العربي في مائة سنة»، الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧، «صفة المراهقة»، دراسة في شعر نزار قباني، في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود»، دار «شعر»، ١٩٦٠، ص: ١١٦.

- الكيالي، ص، «الأدب العربي المعاصر في سوريا»، ١٨٥٠-١٩٥٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

- خوام، ر.، «الشعر العربي منذ أصوله الى أيامنا»، مختارات ومقدمة، دار  
«مارابورت»، باريس ١٩٦٧.

KHAWAM, R., *La Poésie arabe, des origines à nos jours*, Anthologie avec une  
introduction, Marabout, Paris 1967.  
- كرينكاو، ف، مادة «للقصيدة» في «انكلوبيديا الاسلام»، المجلد الثاني، ١٩٢٧،

ص: ٨٤٣.  
KRENKOW, F., l'article «Kasida» (*Qasida*), dans l'Encycl. de l'Islam, t. 2, éd.  
1927, p. 843.

- لبكي، ص، «لبنان الشاعر»، منشورات الحكمة، بيروت ١٩٥٤، «سام»، مجموعة  
شعرية قدم لها سعيد عقل، بيروت ١٩٥٩، «غريباء» مجموعة شعرية قدمها لما يوسف غصوب.  
- العروبي، عبد الله، «الأيدولوجيا العربية المعاصرة»، تقديم مكسيم رودونسن، ماسيرو،  
باريس ١٩٦٧.

LAROUÏ, A., *L'idéologie arabe contemporaine*, préface de Maxime Rodinson,  
Maspero, Paris 1967.

- لوسير، ج، «الأدب العربي الحديث» في «المجلة الأفريقية»، ١٩٣١، «الأدب  
العالمي والنهضة العربية الحديثة»، في «مجلة الدراسات الشرقية» ١٩٣٢، ١٩٣٣، «الأدب  
العربي الحديث وتعلم اللغة في سوريا»، «المجلة الأفريقية» ١٩٣٢، «الاتجاهات الباطنية  
في الشعر اللبناني في المهاجر الأميركية»، «جبران خليل جبران»، دراسة في التحليل  
الوطني، في «مجلة الدراسات الاسلامية»، العدد الأول، ١٩٥٣، ص: ١٢١، والعدد الثاني،  
١٩٥٤، ص: ١٩٣١، «جبران خليل جبران وأصول النثر الشعري الحديث»، في  
«أوريون»، العدد الثالث، ١٩٥٧، ص: ٧؛ «توجهات الأدب العربي المعاصر ونشاط  
الاتجاهات الاجتماعية»، في أعمال ملتقى علم الاجتماع الاسلامي، ١٩٦١، ص: ٣٠٣.

LECERF, J., «La littérature arabe moderne», dans *Revue Africaine*, 1931;  
- «Littérature dialectale et renaissance arabe moderne», dans *Bulletin d'Etudes Orien-  
tales*, 1932, 1933; «La littérature arabe moderne et l'enseignement de la langue en  
syrie», dans R. bafr., 1932; «Les tendans mystiques du poète libanais d'Amérique»,  
«Gubran Khâilil Gubran», essai d'analyse fonctionnelle dans *Studia Islamica*, I, 1953, p.  
121 et 2, 1954, p. 131; «Djabran khalil Djabran et les origines de la prose poétique  
moderne», dans *Orient*, no 3, 1957, p.7; «L'orientation de la littérature arabe con-  
temporaine et l'action des tendances sociales», dans *Colloque sur la sociologie mu-  
sulmane*, 1961, p. 303.

- لبني، ر.، «مدخل لعلم الاجتماع الاسلامي»، جزآن، لندن، ١٩٣١-١٩٣٣، أعيد طبعه تحت عنوان: «البنية الاجتماعية للإسلام»، كامبردج ١٩٥٧.

LEVY, R., *An introduction to the sociology of Islam*, 2 vol., London 1931-33, réédité sous le titre: *The social structure of Islam* Cambridge 1957.

لبني ديلا فيدا، ج «الأفكار الرئيسية في التشكيل الثقافي للإسلام»، في «غروسر كوارتلي»، العدد الحادي والعشرون، تموز ١٩٤٤.

LEVI DELLA VIDA, G., «Dominant ideas in the formation of Islamic culture», dans *Grozer Quarterly*, XXI, juil. 1944.

- لبني-بروفنسال، «الحضارة العربية في اسبانيا...»، القاهرة ١٩٣٨.

LEVI-PROVENCAL, *La civilisation arabe en Espagne...*, Le Caire 1938.

- جونفرن، ف، «دليل الى العالم العربي» (١٩٦٠-١٩٦٤)، الجامعة الاميركية في القاهرة، القاهرة، ١٩٦٧.

LJUNGGREN, F., *The Arab World Index (1960-1964)*, American University in Cairo Press, Le Caire 1967.

- المداوي، أ.، «كلمات في الأدب»، المكتبة المصرية، صيدا (لبنان) ١٩٦٦.

- المري، «اللزوميات»، ديوان مع مقدمة حول القافية الثرية «لنؤم ما لا يلزم»، دار صادر-دار بيروت، ١٩٦١.

- مذكور، م. «الأدب العربي تجاه مشكلية اللغة والحرف»، محاضرة في مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٩٧.

- الماغوط، محمد، مجاميع الشعرية: «حزن في ضوء القمر»، دار «شعر»، بيروت ١٩٥٩، «غرفة بملالين الجدران»، دار النوري، دمشق ١٩٦٤، «المصفور الأحذب» (مترجمة)، الدار الشرقية، بيروت ١٩٦٧.

- محفوظ، عصام، مجاميع الشعرية: «أعشاب الصيف»، دار «شعر»، بيروت، ١٩٦١، «السيف وبرج العذراء»، الدار ذاتها، ١٩٦٣.

- مكاربوس، ر.، «و، و، و»، «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر»، تقديم جاك بيرك، موسوي، باريس ١٩٦٤.

- الملائكة، نازك، مجاميعها الشعرية: «عاشقة الليل»، بغداد ١٩٤٧، «شظايا ورماد»، دار المعارف، بغداد ١٩٤٩، «قراءة الموجة» بيروت ١٩٥٧، «فضايا الشعر المعاصر» (دراسة)، الطبعة الثانية، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد (الطبعة الأولى عن دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢)، «ملاحم التجديد»-دراسة في شعر أبي ماضي. في المؤلف الجباعي «الشعر في معركة الوجود»، دار «شعر»، بيروت، ١٩٦٠، ص: ١٢٦.

- مالبيرغ، ب، «الفونتيك»، الطبعة السابقة، المنشورات الجامعية الفرنسية، سلسلة «ماذا أعرف؟»- العدد ٦٣٧، ١٩٦٨.

MALBERG, B., *La phonétique*, 7e éd., PUF, Coll. Que sais-je?, no 637, 1968.

- «مناهل الأدب العربي» سلسلة حول الأدب العربي يستين عدداً، دار صادر، بيروت.

- مندور، محمد، «التقد المنهجي عند العرب»، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٨،  
«الأدب وفنونه»، القاهرة ١٩٦٣، «الأدب ومناهجه»، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة مصر،  
القاهرة (طبعة غير مؤرخة)؛ «فن الشعر»، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة «غير  
مؤرخة»؛ «في الميزان الجديد»، الدار ذاتها (غير مؤرخة)؛ «الشعر المصري»، القاهرة  
١٩٥٤؛ «المسرح»، القاهرة ١٩٥٩، «قضايا جديدة في أدبنا الحديث»، دار الآداب،  
بيروت ١٩٥٨.

- المقدسي، أ، «الانتماءات الأدبية في العالم العربي الحديث»، بيجين، الطبعة الثانية،  
١٩٦٠، دار العلم للملايين، بيروت؛ «الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة»،  
دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٥؛ «تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي»، مطبعة  
سركيس، بيروت ١٩٣٥.

- مارسبه، ف، «اللهجات (العربية) المغربية» في إنسكلوبيديا الاسلام، مادة  
«العربية»، ج ١، ش: ٥٩٧.

MARÇAIS, PH., «Les dialectes (arabes) occidentaux, dans l'Encycl. de l'Islam,  
article «Arabiyya», t. I, p. 597.

- مردم، فاروق، «قطعة شمس»، مجموعة شعرية، مطبعة الانشاء، دمشق ١٩٦٤.
- مارتينيز، مارتان، ل، «غازك الملائكة»، في «Cuadernos» المكتبة الاسابية في  
نطوان، العدد ٣، ١٩٦٤، ص: ٧٥
- المرزباني، «معجم الشعراء»، تحقيق كرينكادر، القاهرة ١٣٥٤
- المرزوقي، «شرح ديوان الحفاسة لأبي تمام»، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،  
١٩٥١.
- ماسية، هـ، «الاسلام»، الطبعة السادسة، أرمان كولان، باريس ١٩٥٢، الطبعة التاسعة  
١٩٦٦.

MASSE, H., *L'Islam*, 6e éd. A. Colin, Paris 1952, et 9e éd. 1966.

- ماسينيون، لوي، «غناء مغربي»، ملاحظة حول عروض الموشحات، (إيقاع الطفل)،  
ظهرت في مجلة «العالم الاسلامي»، ٣٩، ١٩٢٠، ص: ١٤٦.



MASSIGNON, L., «Un chant magribin; note sur la métrique des mowashshahāt (rythme du tamborin), dans *Revue du Monde*.

- سوح، الياس، «حنان يا أصدقائي»، مجموعة شعرية، دار الفن، بيروت ١٩٦٨.
- المازني، أ.، «الشعر، غايته ووسائطه»، القاهرة، ١٩٦٥.
- بيبي، أ.، «مشكلات علم الاجتماع الأدبي»، في «محاولة في علم الاجتماع»، لغيفتش، ص: ٢٩٩.

- MEMMI, AA., «Problèmes de la sociologie de la littérature», dans *Traité de sociologie de G. Guivith*, p. 299.

- مبناني، ب.، «حركة الشعر الحر في العراق»، في «Levante» العدد، ٨، ١٩٦١، ص: ١٣، «لبدر شاكر السياب» في «المجلة الحولية لمعهد الدراسات الشرقية في نابولي»، العدد ١٤، ١٩٦٤، ص: ١٢٤٥، «ملاحظات حول الشعر العربي المعاصر في العراق»، في «Oriente moderno» العدد ٤١، ١٩٦١، ص: ١٩٧٩.

MINGANTI, P., «Il movimento iracheno di poesi libera», dans *Levante*, no 8, 1961, p. 3; *Bader Shākir as - Sayyāb*, dans *Annali Istituto Oriental di Napoli*, no 14, 1964, p. 245; «Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in 'Irāq», dans *Oriente moderno*, no 41, 1961, p. 979.

- بيكل، أ.، «الأدب العربي»، سلسلة «ماذا أعرف؟»، العدد ١٣٥٥، باريس ١٩٦٩، «الاسلام والحضارة» (من القرن السابع الى القرن العشرين)، آرمان كولان، باريس ١٩٦٨.

MIQUEL, A., *La littérature arabe*, Coll. Que sais-je?, no 1355, Paris 1969; *L'Islam et sa civilisation* (VIIe-XXe s.), A. Colin, Paris 1968.

- مونتاي، فنان، «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر» - طبعة فرنسية - عربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦١، «العربية الحديثة»، مكتبة كلينكسايك، باريس ١٩٦٠، «نوجة جديدة لمقدمة ابن خلدون»، بيروت ١٩٦٨.

- MONTEIL, V., *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Imprimerie Catholique, Beyrouth 1961; *L'arabe moderne*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1960; *Nouvelle traduction d'al-Muqaddima d'Ibn Haldūn*, Beyrouth 1968.

- موان، جورج، «مفاتيح لعلم الأنسية»، سيفرز، باريس ١٩٦٨.

MOUNIN, G., *Clés pour la linguistique*, Seghers, Paris 1968.

- المزد، «الكامل في الأدب»، تحقيق رايت، ليبزغ، ١٨٢٠ - ١٨٩٢، منشورات القاهرة ١٣٢٤.

- مجاهد، عبد المنعم، «أغنيات مصرية»، مجموعة شعرية، دار عفيس، القاهرة ١٩٥٨.
- مروءة، حسين، «دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي» مكتبة المعارف، بيروت ١٩٦٥.
- المتنبي، وديوان المتنبي، دار صادر، بيروت ١٩٦٤.
- نجم، م. ي.، «المسرحية في الأدب العربي الحديث» (١٩١٤ - ١٩٤٧)، دار بيروت ١٩٥٦.
- غزلة، أمين، «الديوان الجديد»، مجموعة شعرية تضم مجموعته الشهيرة «دقتر الضل» (الطبعة الأولى ١٩٥٢)، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٢.
- ناليتو، ك. أ.، «الأدب العربي، من بداياته الى العصر الأموي»، روما، ١٩٤٨، ترجمه الى الفرنسية شارل بيللا، باريس ١٩٥٠.
- NALLINO, C. A., *La littérature arabe, des origines à l'époque de la dynastie umayyade*, Rome 1948, trad. Charles Pellat, Paris 1950.
- النقاش، رجا، «في أزمة الثقافة المصرية»، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨؛ «الغاضبون في الأدب والفن»، دار العودة، بيروت؛ «أدباء ومواقف»، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان) ١٩٦٦ (تراجم الملحوظة البيبلوغرافية عن أحمد عبد المعطي حجازي).
- الناعوري، عيسى، «أدب المهجر»، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩؛ «الأدب العربي والثقافة العالمية» - محاضرة في مؤتمر روما وأعمال المؤتمر، ص: ٥٨؛ «شعرنا الحديث، هذا النثر الخفيف الموزون»، مجلة «حوار»، بيروت، العدد التاسع، ١٩٦٤، ص: ٤٩.
- نيكولسون، ر. أ.، «التاريخ الأدبي للعرب». الطبعة الثانية، مع لائحة ببليوغرافية، جامعة كامبردج، الطبعة الأولى ١٩٢١، أعيد طبعه عام ١٩٦٩.
- NICHOLSON, R. A., *A literary history of the Arabs*, 2e éd., avec bibliographie, Cambridge Univer. Press, 1re éd. 1921, réédité en 1969.
- نوران، لوك، «السياب، أو الحياة في قلب الموت»، محاضرات الندوة اللبنانية، بيروت، العدد الثاني، ص: ٥٥ - ٥٨؛ «بالاشتراك مع إ. طريه: «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر»، كتاب الشعر، لوسوي، ١٩٦٧.
- NORIN, Luc, *As-Syyāb, ou la vie au cœur de la mort*, conférences du Cénacle Libanais, Beyrouth, XIX, no 2, pp. 55-58; avec E. Tarabay, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, La poésie, Seuil 1967.
- «المعايير والقيم في الاسلام المعاصر»، مؤلف جماعي، بايو، باريس ١٩٦٦، (تراجم الملحوظات البيبلوغرافية عن جاك بيرك، أدونيس، وميشيل حايك).

*Normes et valeurs dans l'Islam contemporain, ouvrage collectif, Payot, Paris 1966*  
(voir J. Berque, Adonis et M. Hâïik).

- نعمة، ميخائيل، « الفريال »، الطبعة السابعة، دار صادر - دار بيروت، ١٩٦٤.  
« جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه وفنه »، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٥١،  
« سبعون »، دار صادر، بيروت ١٩٦٠.

- النوبي، محمد، « قضية الشعر الجديد »، منشورات معهد الدراسات العالبية، القاهرة  
١٩٦٤، (الطبعة الثانية، منقحة، دار الفكر القاهرة ١٩٧١).

- التويري، « نهاية الأرب، في فنون العرب »، ١٣ جزءاً، القاهرة، ١٩٢٣-١٩٣٩.

- نيكل، ع. ر.، « الشعر العربي - الاساني والعلاقات مع التروبادور القامي »، بالنمير  
١٩٤٦؛ مختارات من الشعر العربي - الاساني، الترجمة العربية، بيروت ١٩٤٩.

NYKL, A. R., *Hispano-Arabic poetry and the relations with the old Provençal*  
*Troubadours*, Baltimore 1946; *Selections from Hispano-Arabic Poetry*, trad. arabe,  
Beyrouth 1949.

- بلنسيا، أ. ج.، « تاريخ الأدب العربي الاساني »، برشلونة ١٩٢٨.

PALENCIA, A.G., *Historia de la litterature arabigo-española*, Barcelona 1928.

- بيسون، ج. د.، « مراجع اسلامية، جدول مبوب للمقالات التي تتناول الموضوعات  
الاسلامية في مختلف العصور، ومجموعات نثرية أخرى » (١٩٠٦-١٩٦٦)، مع إصانين  
(١٩٥٦-١٩٦٠، ١٩٦٠-١٩٦١، ١٩٦٥)، تحقيق: و. هيفر، كامبردج، ١٩٥٨، ١٩٦٢،  
١٩٦٧ (خصوصاً الأدب العربي الحديث، ج ١، ص: ٧٥٣، ج ٢، ص: ٢٥٨، ج ٣، ص:  
٣٦٤).

PEARSON, J. D., *Index Islamicus, A catalogue of articles on Islamic subjects in*  
*periodicals and other collectives publications (1906 - 1966)*, plus 2 suppl. (1956 - 1960,  
1961 - 1965), ed. W. Heffer, Cambridge, 1958, 1962, 1967 (V. notamment, *Modern*  
*Arabic literature*, t. I, p. 753, t. II, p. 258 et t. III, p. 264).

- بيلا، شارل، « اللغة والأدب العربيان »، أرمان كولان، باريس ١٩٥٢، « البشة  
البهرية وتكون الجاحظ الثقافي » (الفصل الرابع حول الوسط الأدنى)، ل. أ. و.  
أفريان - ميزونوف، باريس ١٩٥٣، « العربية الحية »، الدار ذاتها، ١٩٦٦ « مدخل الى  
الأدب العربي الحديث »، الدار ذاتها ١٩٧٠.

PELLAT, Ch., *Langue et littérature arabe*. A. Colin, Paris 1952; *Le milieu basrien et formation de Gâhiz* (chap. IV sur le milieu littéraire), L.A.O. Adrien-Maisonneuve, Paris 1953; *L'arabe vivant*, même éd. 1966; *Introduction à l'arabe moderne*, même éd. 1970.

- بريس، هـ، «الشعر الأندلسي في العربية الكلاسيكية»، يليه: «إسبانيا كما رآها الرحالة المسلمون من ١٩١٠ إلى ١٩٣٠»، ل. أ. و.، أدريان - ميزونوف، باريس ١٩٣٧، «الأدب العربي الحديث»، الجزائر ١٩٤٠، «الأدب العربي والإسلام عبر النصوص»، في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، الطبعة الرابعة، الجزائر ١٩٤٩، «بعض جوانب النهضة الثقافية في القرن العشرين في أفريقيا الشمالية»، في «نابل روند» (الطاولات المستديرة)، ١٣٦، ١٩٥٨، ص: ١٦١.

PERES, H., *La poésie andalouse en arabe classique au XIe s., suivie de l'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1910 à 1930*, L.A.O. Adrien-Maisonneuve, Paris 1937; *Littérature arabe «moderne»*, Alger 1940; *La littérature arabe et l'Islam par les textes, les XIXe et XXe s.*, 4e éd., Alger 1949; *Quelques aspects de la renaissance intellectuelle au XXe siècle en Afrique de Nord, dans Table Ronde, 126, 1958, p. 161.*

- برسه، أ.، «النحو العربي الجديد»، الطبعة الثالثة، لور، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس ١٩٤٠  
PÉRIER, A., *Nouvelle grammaire arabe*, 3e éd., Leroux, P.U. F., Paris 1940

- برمبر، حاك، «حكايات»، مجموعة شعرية، باريس، ١٩٦٣.

PREVERT, J., *Histoires*, Gallimard, Paris 1963.

- قباني، برار، مجاميع شعرية: «قالت لي الصمراء»، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٠؛ «طفولة نهد»، ١٩٤٨، «سامبا»، ١٩٤٩، «أنت لي»، ١٩٥٠، «قصائد»، الطبعة الرابعة، دار الآداب، بيروت ١٩٦٠، «حببيتي»، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، «كتاب الحب»، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٠.

- القط، ع ق، «ذكريات شباب»، مجموعة شعرية مع مقدمة تعالج الشعر الحديث، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨.

- الرابطة القلمية، «مجموعة الرابطة القلمية»، نيويورك ١٩٢٠، بيروت ١٩٦٤.

- الرمادي، ج. «دراسات في الأدب السوداني»، الدار القومية، القاهرة (طبعة غير موزعة).

- الريماني، أمير، «أدب وفن»، دار الريماني، بيروت ١٩٥٧، «وجوه شرقية غربية»، الدار ذاتها ١٩٥٧؛ «الريمانيات»، بجزئين، الدار ذاتها ١٩٥٨، «هتاف الأودية»، الدار

قائما، ١٩٥٥، «قلب العراق»، الدار ذاتها ١٩٥٧، «أنتم الشعراء»، الكتائب، بيروت  
 ١٩٣٣، «زينة الغور»، بيروت، الدار ذاتها (طبعة غير مؤرخة).  
 - الرئيس، رياض ن..، «موت الآخرين»، مجموعة قصائد نثر، المؤسسة الوطنية، بيروت  
 ١٩٦٢.  
 - الرزاق اللججي، نبيلة، «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، مكتبة أطلس، دمشق  
 ١٩٦٨.

- رزوق، أسعد، «الأسطورة في الشعر المعاصر»، منشورات «آفاق»، بيروت ١٩٥٩،  
 «الاهتمام بترجمة الشعر»، في المؤلف الجماعي «الشعر في معركة الوجود» ١٩٦٠، ص:  
 ١١٢ (تراجع)، في هذا المؤلف، مقالته عن صلاح عبد الصبور، ص: ٤٧).  
 - رضا، م..، «بلاغة العرب في القرن العشرين»، المكتبة الرحمانية، القاهرة ١٩٢٠.  
 - رفة، فؤاد، مجاميع شعرية: «مراسة على الخليج»، دار شعر، بيروت ١٩٦٠، «حنين  
 العنبية، المكتبة المصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٠، «حنين العنبية»، المكتبة المصرية،  
 صيدا - بيروت ١٩٦٥، «العشب الذي لا يموت»، دار النهار، بيروت ١٩٧٠.  
 - رونسون، مكيم، «الاسلام والرأسمالية»، باريس ١٩٦٦.

RODINSON, M., *Islam et capitalisme*, Seuil, Paris 1966.

- روسني، پ، «عراق الانتفاضات»، لوسوي، باريس ١٩٦٢، «انطباعات عن الشعر  
 في العراق»، أوريون، العدد ١٢، ١٩٥٩، ص: ١١٩، «عبد الوهاب البياتي»، المصدر  
 ذاته، العدد ٩، ١٩٥٩، ص: ٦٣، «الأدب العراقي اليوم»، المصدر ذاته، العدد ٤،  
 ١٩٥٧، ص: ١٧، والعدد ٥ ص: ٧.

ROSSI, P., *L'Irak des révoltes*, Seuil, Paris 1962; «Impression sur la poésie d'Irak»,  
 dans *Orient*, no 12, 1959, p. 119; «'Abd al-Wahhāb al-Bayātī», *ibid.*, no 9, 1959, p.  
 63; «Littérature irakienne d'aujourd'hui», *ibid.*, no 4, 1957, p. 17 et no 5, p. 7.  
 - الركابي، أ.، «دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث»، تقديم ص. جودت، الدار  
 القروية، القاهرة ١٩٦١.

- سعادة، انطون، «الصراع الفكري في الأدب السوري»، الطبعة الأولى: بونيس آيرس  
 ١٩٤٣، «المحاضرات العشر»، الطبعة الخامسة: بيروت ١٩٥٩، «نشوء الأمم»، الطبعة  
 الثانية، دمشق ١٩٥١.

- سعادة، كمال، «الشعر الحديث: اصطلاحات وتحديدات رئيسية»، مجلة «شعر»، العدد  
 ٣٥، ١٩٦٣، ص: ١٩.

- الصبان، «المنظومة الشافية الكافية في علم العروض»، القاهرة.

- الصمدي، ص.، «توسيع التوشيح»، تحقيق أ. هـ. مطلق، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.

- سعيد، ج.، «نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق» القاهرة ١٩٥٤.

- سعيد، خالدة، «البحث عن الجذور»، مجموعة مقالات نقدية، دار «شعر»، بيروت

١٩٦٠. «لن»، دراسة حول مجموعة انيس الحاج، مجلة «شعر» العدد ١٨، ١٩٦١، «بوادير  
الرفض في الشعر العربي الحديث»، «شعر»، العدد ١٩، ١٩٦١، ص: ٨٨، «أصول الشعر  
العربي المعاصر وأغنياته»، أوربون، العدد ١٨، ١٩٦١، ص: ١٤١ (وتعد الكاتبة أطروحة  
عن الشعر العربي الحديث في إحدى الجامعات الفرنسية بباريس).

- سلامة، إ.، «تيارات أدبية بين الشرق والغرب»، المكتبة الأنغلو-مصرية، القاهرة  
١٩٥١، ١٩٥٢.

- الصالح، ص.، «دراسات في فقه اللغة»، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت  
١٩٦٨.

- صالح، سنية، مجموعة قصائد نثر: «الزمان الضيق»، المكتبة المصرية، صيدا-بيروت،  
١٩٦٤، «حبر الإعدام»، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٠.

- سلّوم، د.، «الأدب المعاصر في العراق» (١٩٣٨-١٩٦٠)، بغداد ١٩٦٢، «تطور  
الفكر والاسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين»، مطبعة المعارف،  
بغداد ١٩٥٩.

- السامرائي، ابراهيم، «فقه اللغة المقارن»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨، «لغة  
الشعر بين جيلين»، دراسة في التحول اللغوي في الشعر الحديث، دار الثقافة، بيروت (طبعة غير  
مؤرخة).

- سراج، ن. ج.، «شعراء الرابطة القلمية»، دار المعارف، نقاهرة ١٩٥٧.

- سزير، جان بول، «ما الأدب؟» - عالجار. سلسلة «أفكار»، باريس ١٩٤٨.

SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallmard, Coll. Idées, Paris 1948.

- سوافجي، ج.، «مدخل الى تاريخ الشرق الاسلامي»، عناصر جغرافية، طبعة  
لشاية، أتمها كلود كاهن. ميزونوف، باريس ١٩٦١.

SAUVAGET, J., *Introduction à l'histoire de l'Orient musulman*, Eléments de  
bibliographie, 2e éd. complétée par Cl. Cahen, Maisonneuve, Paris 1961.

- صيدح، ح. ج.، «أدينا وأدياننا في المهاجر الأميركية» الطبعة الثانية، دار العلم للملايين،  
بيروت ١٩٥٧.

- شيخو، ل. « تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر»، ٣- أجزاء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٢٤-١٩٢٦ « تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين»، الدار ذاتها، ١٩٢٦

- الشاب، أ.، « أصول النقد العربي»، الطبعة الثانية، مطبعة الاتحاد، القاهرة ١٩٤٢.

- صايغ، توفيق، مجاميع قصائد نثر: «ثلاثون قصيدة»، مقدمة سعيد عقل، دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٥٤، «القصيدة ع»، دار «شعر»، بيروت ١٩٦٠، «معلقة توفيق صايغ»، بيروت ١٩٦٣.

- السياب، بدر شاعر: «أزهار فابله»، مطبعة الكرنك، لقاهرة ١٩٤٧، «أساطير»، دار البيان، النجف، ١٩٥٠ «حفار القبور»، مطبعة الزهر، بغداد ١٩٥٢، «الموسم العمياء»، دار المعرفة، بغداد ١٩٥٤، «الأسلحة والأطفال»، مطبعة الرابطة، بغداد ١٩٥٤، «انشودة المطر»، دار مجلة «شعر»، بيروت ١٩٦٠، «أزهار وأساطير»، مختارات من الديوانين الأول والثاني، دار مكتبة الحياة، بيروت (١٩٦٣)، «منزل الأنان»، الطبعة الثانية ١٩٦٨ (الطبعة الأولى ١٩٦٢)، «دار العلم للملايين، بيروت، والمعهد الغربي»، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، الناشر ذاته (الطبعة الأولى ١٩٦٢)، «شاشيل ابنة الحلبي»، الطبعة الأولى، ١٩٦٤، دار الطليعة، بيروت، «إقبال»، الدار ذاتها ١٩٦٥، «إقبال وشاشيل ابنة الحلبي»، الدار ذاتها، الطبعة الثالثة ١٩٦٧، «قصائد»، اختيار أنونيس مع مقدمة بقلمه، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧. مقالات: «الالتزام واللا-التزام في الأدب العربي الحديث» - محاضرة في مؤتمر روما، «أعمال المؤتمر»، ص: ٢٥٩.

- سيرويا، هـ، «الفكر العربي»، سلسلة «مافا أعرف؟» العدد ٩١٥، باريس ١٩٦٧.

SEROUYA, H., *La pensée arabe*, Coll. Que sais-je?, no 915, Paris 1967.

- شيبان، ج، «مرايا النفس»، دراسة حول جبران، نيويورك ١٩٦٥.

- سيبويه، «الكتاب»، مطبعة بولاق، القاهرة ١٩١٦.

- السحرتي، م.، «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث»، معهد الدراسات العالية، القاهرة ١٩٤٨، «شعر اليوم»، رابطة الأدب الحديث، القاهرة ١٩٥٧.

- «الشعر في معركة الوجود»، مؤلف جماعي يضم مقالات سبق ظهورها في مجلة «سعر» لـ: جبرا ابراهيم جبرا، ماجد فخري، نذير العظمة، أسعد زووق، انيس الحاح، رشدي المعلوف، ج. شامي، رنية حبشي، أنطوان غطاس كرم، نازك الملائكة، ونديم نعمة، مع مقدمة ليوسف الخال، دار «شعر»، بيروت ١٩٦٠.

- «شعر»، مجلة تجمع «شعر»، ١- ٣٢، ١٩٥٧-١٩٦٤.

- سمث. و. س.، «الاسلام في العالم الحديث»، بايو، باريس ١٩٦٢.

SMITH, W.C., *L'Islam dans le monde moderne*, Payot, Paris 1962.

- ستيرن، س. م.، «الأغاني المستعربة»، الابيات الختامية (الخروج) بالاسبانية في شعر الموشحات العربية والعبرية، اكسفورد- ١٩٦٤.

STERN, S.M., *Les chansons muzârabes: les vers finaux (kharjas), en espagnol dans les muwashshah arabes et hébreux*, Oxford 1964.

- شكري، غالي، «شعرنا الحديث... الى اين؟»، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨.

- سليمان، فؤاد، «درب القمر» مجموعة شعرية، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢ (الطبعة الاولى ١٩٥٢)، «تموزيات»، قطع من النثر الشعري، الدار ذاتها، ١٩٦٢.

- طاهر، أ.، «عروض الشعر الشعبي»، مجلة الدراسات العربية ٣، ١٦٤٣، ص: ٣.

TAHAR, A. (Tāhir), «La métrique de la poésie populaire», *Bulletin des Etudes Arabes*, 3, 1943, p.3.

- طاقة، شاذل، «المساء الأخير»، مجموعة شعرية، بغداد ١٩٥٠.

- طرية، ادوار، «المرايا الدائرية»، مجموعة شعرية، دار عويدات، بيروت ١٩٦٦، بالاشتراك مع نوزان: «انطولوجيا الأدب العربي المعاصر» كتاب الشعر، تقديم جورج حنين، لوسوي. ١٩٦٧.

- الطنجي، محمد، «بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة» دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٨.

- طوقان، فدوى، «مجاميع شعرية: «وحدني مع الايام»، بيروت ١٩٥٥، «وجدتها»، الطبعة الثالثة، دار الآداب، بيروت ١٩٦٢ (الطبعة الأولى ١٩٥٧)، «أعطنا حياء»، الطبعة الثانية، الدار ذاتها ١٩٥٥، «أمام الباب المغلق»، الدار ذاتها ١٩٦٧، «الليل والفرسان»، الدار ذاتها ١٩٦٩.

- تزارا، ترستان، «سبعة بيانات دادائية، مصابيح»، منشورات جاك بوفير، باريس

١٩٦٣. TZARA, T., *Sept manifestes Dada, Lampisteries*, éd. J.J. Pauvert, Paris 1963.

- «الوحدة والتنوع في الحضارة الاسلامية»، مؤلف جماعي، تحت اشراف غرونباوم، شيكاغو ١٩٥٥.

*Unity and variety in Muslim civilisation*, ouvrage coll. dirige PAR Grunbaum, Chicago 1955.

- عكاشة، ثروة، «النبي»، ترجمة عربية جديدة لكتاب جبران، مع مقدمة، الطبعة الثانية، دار الثقافة، القاهرة ١٩٦٦.



- عمر، عبد ابراهيم، مجاميع شعرية، «أغنيات للصمت»، بيروت ١٩٦٥، «من قبل ومن بعد»، مكتبة عمان، ١٩٧٠.

- فاديه، ج.، «مقالة في تاريخ العروض العربية»، في *Arabica*، ج ٣، ١٩٥٥، ص: ٣١٣.

VADET, J., «Contribution à l'histoire de la métrique arabe», dans *Arabica*, t. II, 1955, p. 313.

- قبل، ج.، مادة «العروض»، عروض وعناصر بليوغرافية، في «انسكلوبيديا الاسلام»، طبعة جديدة ١٩٦٠، ج ١، ص: ٦٨٨.

- فخر، هـ.، «قاموس للكتابة العربية الحديثة»، ترجمة من الألمانية ونشر ج. ملتون كوان، لندن ١٩٦٦.

WEHR, H., *A dictionary of modern written Arabic*, trad. de l'allemand et édité par J. Milton Cowan, 2e éd. Londres 1966.

- وايت، ج.، «مدخل الى الأدب العربي»، ميزونوف، لاروس، اليونسكو، باريس ١٩٦٦.

WIET, G., *Introduction à la littérature arabe*, G.-P. Maisonneuve, Larousse - Unesco, Paris 1966.

- وايت، و.، «نحو اللغة العربية للكزبري»، ترجمة لنحو الكزبري، مع نقديتات ومقارنات، الطبعة الثالثة، جامعة كامبردج، ١٩٦٧.

WRIGHT, W., *A grammar of the Arabic language of Caspari*, trad. de la grammaire de Caspari, avec corrections et commentaires, 3e éd., Cambridge Univer. Press, 1967.

- ياغي، هـ.، «النقد الحديث في لبنان»، مجرئين، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

- البازجي، ك.، «معالم المكر العربي في العصر الوسيط»، الطبعة لراعة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦.

- البازجي، ن.، «مجمع الأدب في فنون العرب»، طبعة راجعها ل. جريدي الطبعة الثالثة عشرة، المطبعة الأميركانية، بيروت ١٩٤٨.

- بونغ، ب.، «خليل جبران، رجل من لبنان»، منشورات الفريد أ. كنوث، نيويورك ١٩٤٥، الترجمة العربية، نيويورك ١٩٤٦.

YOUNG, B., *Khalil Gibran, this man from Lebanon*, Ed. Alfred A. Knopf, New York 1945, trad. arabe, New York 1946.

- باقوت، «إرشاد الأريب الى معرفة الأديب»، القاهرة ١٩٢٢ .
- يوسف، سعدي، «النجم والرماد»، مجموعة شعرية، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٦ .
- زيدان، جرجي، «تاريخ التمدن الاسلامي»، مكتبة الحياة، مجزئين، بيروت ١٩٦٧ .
- «تاريخ آداب اللغة العربية»، الدار ذاتها، مجزئين، ١٩٦٧ .
- الزيات، أحمد حسن، «تاريخ الأدب العربي»، الطبعة الرابعة والعشرون، دار النهضة، القاهرة (غير مؤرخة) .
- زيادة، مي، «باحثة البادية»، المقنطف، القاهرة ١٩٢٠ ؛ «بين الجزر والمده»، دار الهلال، القاهرة ١٩٢٤ ؛ «الصحائف»، المطبعة السلفية، القاهرة ١٩٢٤ .
- الزركلي، خ.، «الأعلام»، عناصر بليوغرافية وبيوغرافية، بخمسة أجزاء، الطبعة الثانية، مطبعة كونستاماس، ٥٤-١٩٥٩ .

سابق



## تجربة صوتية على العناصر الایقاعية للبيت العربي ★

استجابة للتوجيهات المتحمسة للبروفسور سيمون جارجي، دفعتني الرغبة بالافادة من الامكانات المتوفرة في المختبر الصوتي لجامعة جنيف الى القيام بعمل تجريبي، في هامش هذه الدراسة، بغية تفحص العناصر الایقاعية المحددة للبيت الشعري العربي، وكانت الفرصة شديدة الایهمية، خصوصاً وان الجهاز الخاص المدعوبه المينوغراف Minographe، الذي يضمه مختبر الجامعة، يمكن في آن واحد، من تفحص خصائص الكم والحدة والنبر، التي تشكل المبادئ الاساسية للبحث في طبيعة ايقاع الشعر العربي المكتوب باللغة الفصحى وقواعده.

وقد كشفت التجارب الاولى عن الصعوبات الهائلة التي كان ينبغي التغلب عليها بغية الوصول الى نتائج قاطعة. ان مشروعاً كهذا يتطلب ليس فقط تخصصاً في الميدان كان يتجاوز قدراتي الشخصية بكثير، وانما كذلك سنوات طويلة من التجريب المعقد والدقيق في الوقت ذاته.

ونكفي هنا الاشارة الى أنه من أجل الحصول على يقين نسبي بخصوص هذا العنصر الصوتي - الایقاعي في اللغة العربية، او ذاك ( هذه العناصر التي ابانت التجربة عن تقلبها وديولتها الواضحة) - كان ينبغي تحقيق عدد كبير من التسجيلات المشتملة على قراءات من مناطق عديدة من العالم العربي.

مع ذلك فقد رأيت من الضروري ان اورد هنا نموذجاً من العمل سيكون من المستحسن اكماله، والاشارة من خلاله الى وجهة من البحث باتت ممكنة بفضل تطور

---

★ - دراسة على المينوغراف في المختبر الصوتي لجامعة جنيف. وقد ارفأنا اثبات الرسوم الواردة في الملحق كما وردت في النص الأصلي لاستحالة اخراجها بشكل آخر.

الوسائل التقنية واكتمالها . ويشكل هذا النموذج جانباً من التسجيلات التي لم يكن من الممكن اعدادها وفحصها لولا الاسهام القيم للسيد بيير كرايون دو كاهرونا *M. Pierre Crapon de Caprona* الذي طاب له ، بصداقة وصبر عالين ، ان يتعهد بالاساسي من هذه المحاولة التجريبية التي انجزها بدقة معارفة الصوتية اولا ، وبالاهتمام الذي يحضه للغة العربية ومشكلات بنائها الايقاعية .

مع ذلك ، يظل عليّ ان اعلن ان الاستنتاجات القاعدية التي كأن يمكن الخروج بها من هذه المحاولة تعود إلى مسؤوليتي الشخصية وحدها ، خصوصاً إنها قد انتقبت بحسب الوجهة التي اتخذتها هذه الاطروحة ، والمشكلات العروضية التي تم طرقتها من جهة ، وبحسب الامكانيات التنفيذية التي يتيحها هذا الكتاب من جهة ثانية .

وبسبب العامل الأخير ، تضم هذه النماذج الإنتقائية الا « المونوغرامات » التي تمثل التركيبات الايقاعية القاعدية ( الاسباب والاولاد والفواصل ) والتفاعيل الاساسية النهائي في النظام العروضي التقليدي ، لأن تفاعيل البحور كلها قد ابانت لنا عن صعوبات عملية وتصويرية كان من المتعذر اجتيازها . غير ان القصر النسبي لبحر « المضارع » مكنتنا ، مع ذلك ، من أن نقدم له « مينوغراما » قد يصلح الاخذ به كمثال إيضاحي لما يخرج به التسجيل الصوتي لهذه البحور .

I. Asbâb, awlâd et sawâbil

Fig. 1a (fâ)

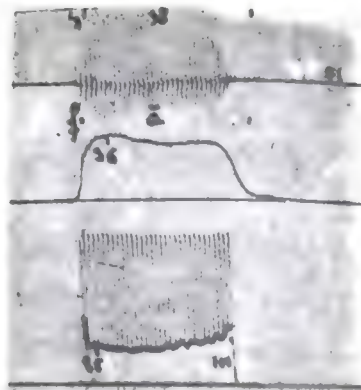


Fig. 1b (lam)

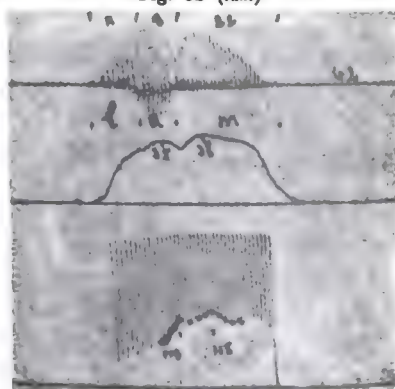


Fig. 2a ('ilu)

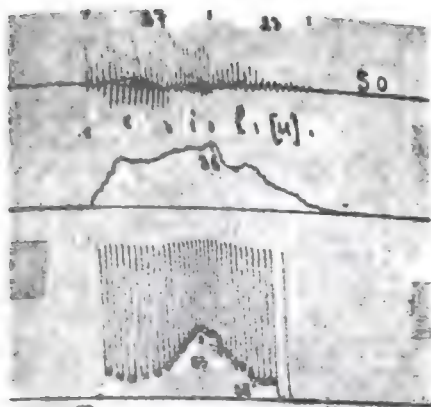


Fig. 2b ('ara)

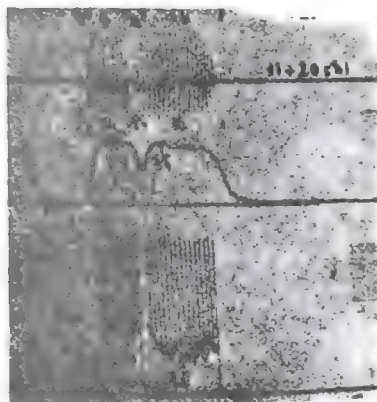




Fig. 3a ('ilām)

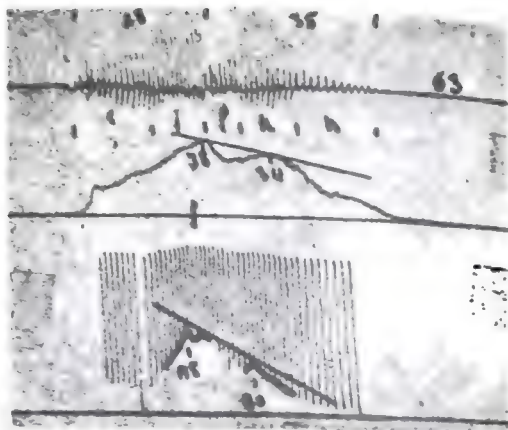


Fig. 3b (maṣā)

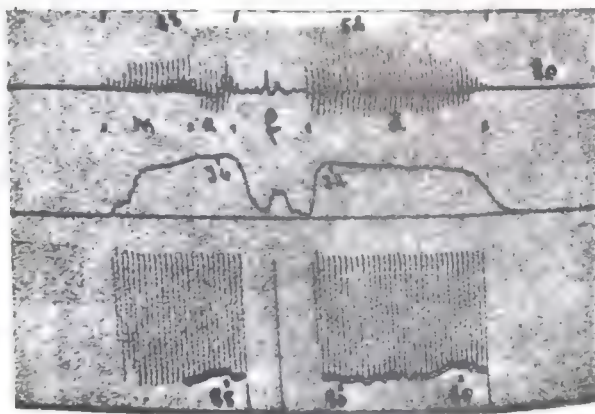


Fig. 3c (eu)

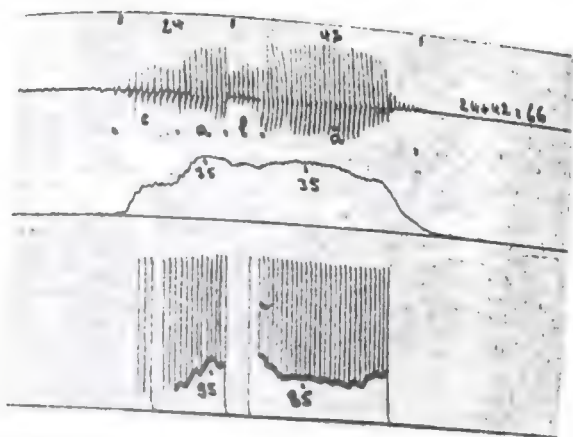


Fig. 4a ( $\bar{a}i$ )

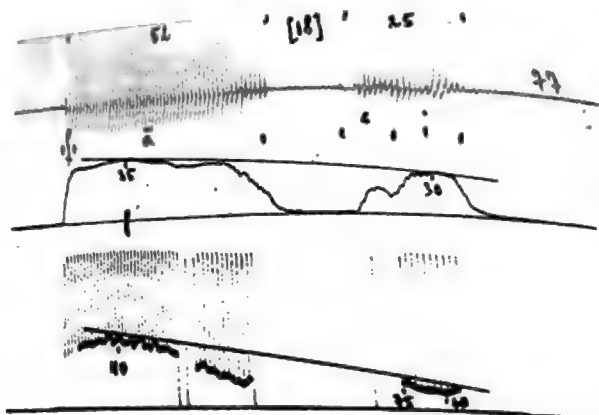


Fig. 4b ( $\bar{a}hri$ )

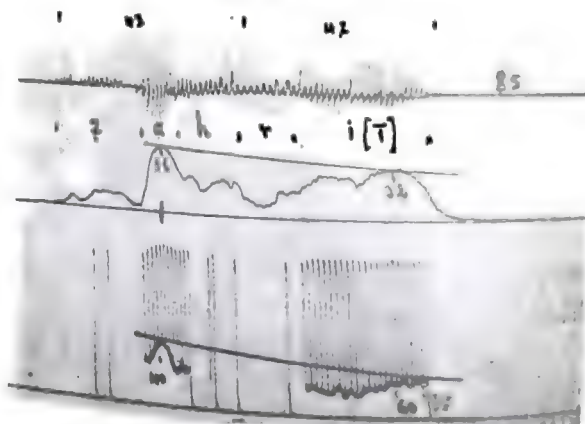


Fig. 5a (*mutafā*)

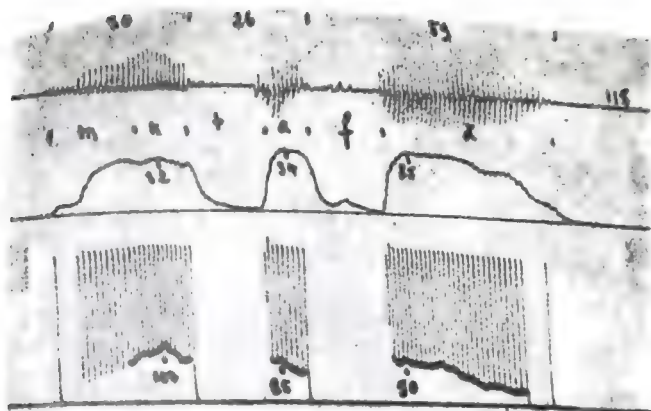


Fig. 5b (*fa'ilun*)

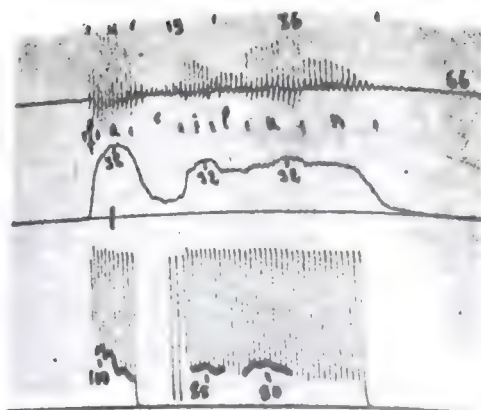


Fig. 5c (*gabalin*)

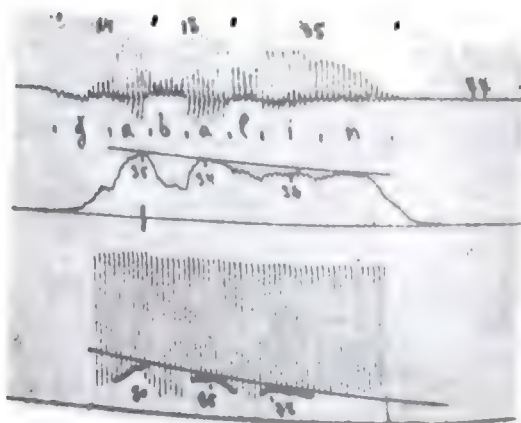


Fig. 6a (*fa'ilatun*)

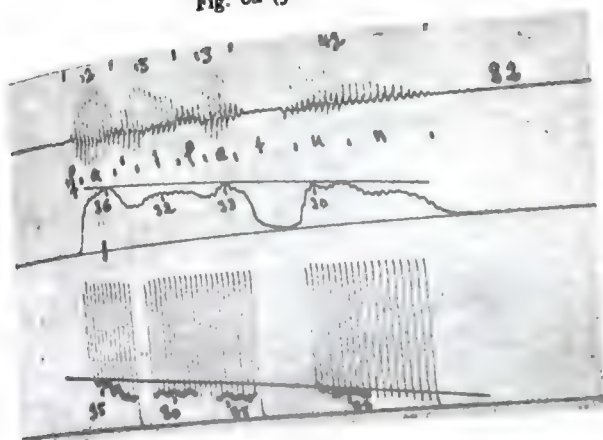
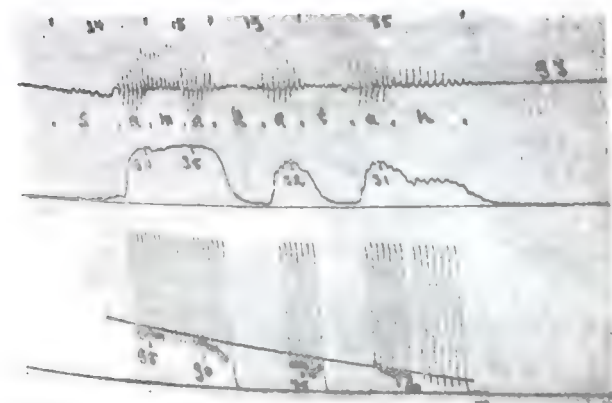


Fig. 6b (*samakatan*)



## II. Les pieds (*tafā'il*)

Fig. 7 (*fa'ālum*)



Fig. 8 (*fā'ilun*)



Fig. 9 (*mufā'ilun*)

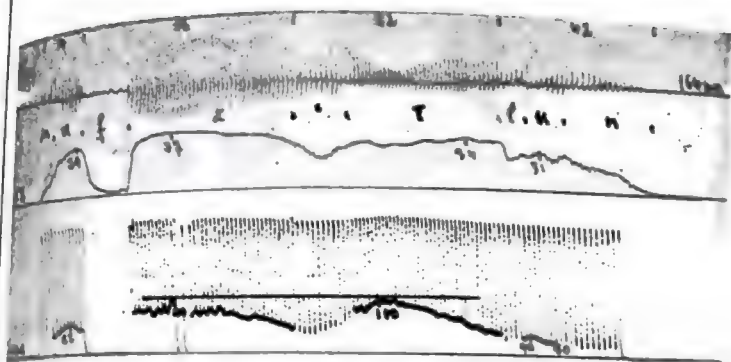


Fig. 10 (*mufā'alatun*)





Fig. 11 (*fā'ilāhun*)



Fig. 12 (*mustaf'ilun*)

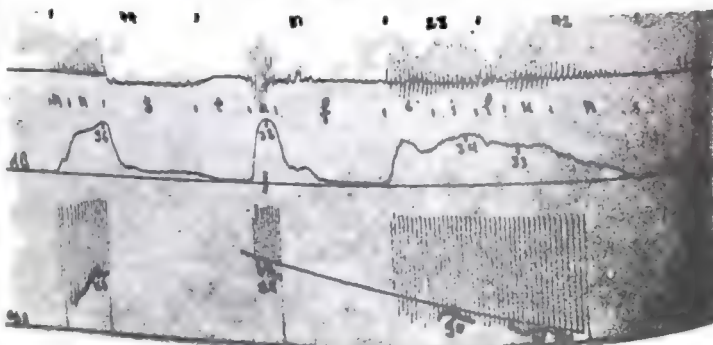


Fig. 13 (*maf'ālātu*)

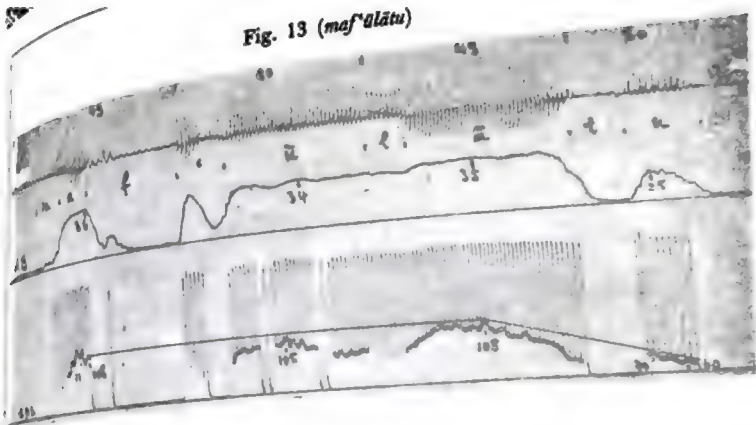
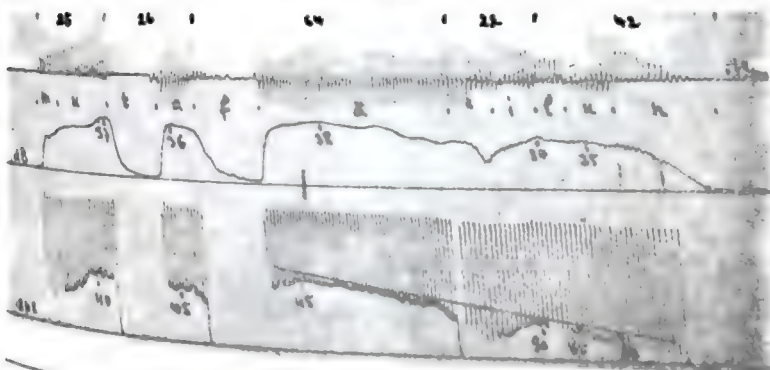
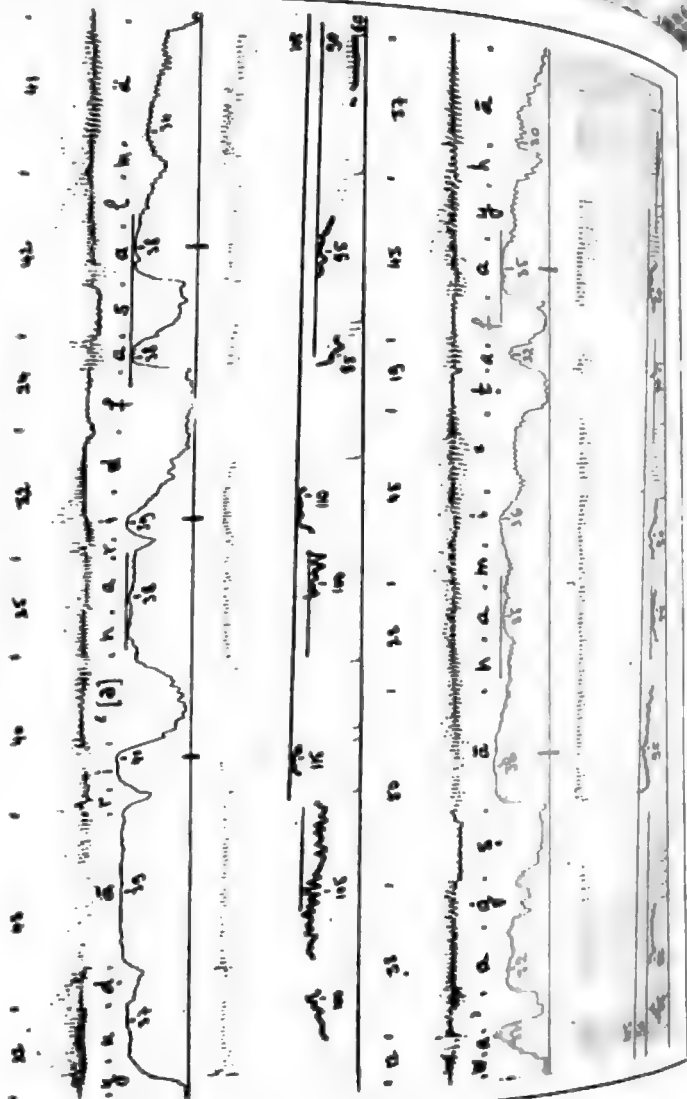


Fig. 14 (*mutafā'ilun*)



### III. Mètre al-mudiri" (fig. 15)





## استنتاجات ختامية وملاحظات

هذه الفحوص الأولية هي نتيجة لعملية تجريبية واحدة، وبذا فهي لا بد أن تشكو من بعض النواقص والثغرات. من هنا، يجدر تأملها بالحدز الذي يفرضه كونها مؤسسة على قراءة واحدة (هي قراءتي)، فهي لا تعكس هنا الا نموذج تلفظ منطقة معينة من العالم العربي.

بعد هذا، يمكن القول إن هذه النتائج جاءت لتؤكد، في مجموعها، التحاليل والفرضيات التي سبق أن تقدم بها اغلب المستعربين والعلماء، خاصة فيما يتعلق بالاساس الكمي لايقاع اللغة العربية الكلاسيكية، والعلاقات الكمية بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وطبيعة النبر accent، كما إنها تأتي بنفائيل وتميزات جديدة، خصوصاً على مستوى الميلوديا وموضع النبر ووظيفتها الايقاعية.

١- الطبيعة الكمية للمقاطع: المقاطع القصيرة: المعدل: ٦٣، ٢١ م م (حوالي ٠,٢ ثانية)؛ المقاطع الطويلة المخلقة: المعدل: ٤٣ م م (حوالي ٠,٤ ثانية)، (تنتهي بحركة)، المقاطع الطويلة المنفوحة: المعدل ٩٣، ٤٨ م م (حوالي ٠,٥ ثانية) (تنتهي بحرف مد). معدل المقاطع الطويلة: ٩٦، ٤٥ علاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة: ٩٦، ٤٥ : ٦٣، ٢١ = ١٢، ٢

### ملاحظات:

(أ): يعادل المقطع الطويل مقطعين قصيرين او يزيد عليها: - ٢ ب ب.  
(ب): المقطع «الشديد القصير» يرد في البداية مع «قفلة» صامتة:

أز:	١١ + ٢٠
فعلُن:	١١ + ١٩ + ٣٦
فعلاتُن:	١٢ + ١٥ + ١٣ + ٤٢
(ج):	فا (٤١) = (٤٢)
(٢-):	العناصر الوزنية (مأخوذة بحسب النظام الغرلي):
عَلَا:	- وتد مجموع (مقطع قصير + مقطع طويل)
مَقَا:	٢٤ + ٤٢ = ٦٦
جِلُن:	٢٨ + ٥٢ = ٨٠
	٢٨ + ٣٥ = ٦٣

وتد مفروق (مقطع + مقطع قصير) - ب

$$٧٧ = ٢٥ + ٥٢$$

فاه:

$$٧٣ = ٢٨ + ٢٥$$

فقل:

فاصلة صغرى (مقطعان قصيران + مقطع طويل) ب - ب

$$٦٦ = ٣٦ + ١٩ + ١١$$

فعلن:

$$٧٧ = ٣٥ + ١٨ + ٢٤$$

جبن:

$$١١٥ = ٥٩ + ٢٦ + ٣٠$$

متفا:

$$٨٢ = ٤٢ + ١٣ + ١٥ + ١٢$$

فملتن:

$$٩٣ = ٣٥ + ١٩ + ١٥ + ٢٤$$

سكتن:

٣ - المدة، النظرية، للتفاعل:

$$١٠٠ م = ٣٧ + ١٨ + ٤٥$$

فاعلن:

$$٩١ = ٤٠ + ٣٨ + ١٣$$

فقولن:

$$١٦٤ = ٤٢ + ٥٢ + ٥٦ + ١٤$$

مفاعيلن:

$$١٦٠ = ٤٢ + ٢٣ + ٥١ + ٤٤$$

مستفعلن:

$$١٧٠ = ٥٠ + ١٨ + ٢٣ + ٥٤ + ٢٥$$

مفاعلتن:

$$١٧٩ = ٣٢ + ٢٢ + ٦٤ + ٢٦ + ٢٥$$

مستفاعلن:

$$١٦٠ = ٥٦ + ٤٨ + ٢٢ + ٣٤$$

فاعلاتن:

$$١٧٨ = ٣٠ + ٤٩ + ٥٠ + ٤٩$$

متعولات:

١٦٨، ٥٠ م

معدل المدة:

الحذ الأدنى من الفارق: ١٩ م (٠,٨ ثانية) ١٩ م (١٠ %).

تنوع التفاعيل الطويلة (الست الاخيرات)، من وجهة نظر وزنية، على نمطين:

$$١ - (٣) طويلا + (١) قصيرة = ١٦٩، ٥٩$$

$$٢ - (٢) طويلتان + (٢) قصيرتين = ١٦٦، ٢٦$$

هذا يعني إنهن متساويات في الديمومة (الفارق يقل عن ٠,١٤ ثانية)

٤- النم accent

يتصف النم بقوة، فهو يجمع بين العلو والحدة، ولكنه يبدو واضحاً أكثر على المستوى الاول (مستوى العلو).

- وهو بارز بوضوح في: «علن» (الرسم البياني رقم ١٣)، «فاع» (الرسم: ٤)، «زهر» (٤ ب)، «فعلن» (٥ ب)، «جبن» (٥ ج)، «فعلاتن» (٦ أ)، «مستفاعلن» (١٤)، «فاعلاتن» (١١).

- غائب أو ضعيف أو يتضمن انفصلاً بين الحدة والعلو في: «از» (ب ٢)، «عبد» (أ ٢)، «عل» (ج ٣)، «مقا» (ب ٣)، «مقا» (أ ٥).

- متردد بين المقطعين الأولين في: «سمكتن» (ب ٦).

- مضاعف في: «مقاعيلن» (٦)، «مقاعلن» (١٠)، «مقمولات» (١٣).

#### ملاحظات:

أ): يمكن أن يكون سبب الفصل أو المضاعفة أو الغياب عائداً إلى قصور في الاداء.

ب): حين يكون النبر شديد الوضوح، فإن الحدة والعلو يتخذان بنية على هيئة قبة، وإلا فإنها يشكلان بنى شبيهة بالأعمدة.

ج): حين يبدو نبر الحدة باهت الحضور أحياناً (على هيئة عمود) أو شبه غائب، فإن نبر العلو يبدو نسبياً شديد الوضوح (الرسوم: ب ٢، ج ٣، د ٥، أ ٦، وخصوصاً: ٧).

د): نلاحظ في «مقا» (الرم: ب ٣) فصلاً واضحاً بين نبري الحدة والعلو، حيث يرد الاول في الموضع المتوقع، في حين يرد الثاني في المقطع الطويل النهائي.

هـ): تبدو هذه الظاهرة مقلوبة في «مقا» (رم: أ ٥) حيث يرد نبر الحدة في المقطع الطويل النهائي، ونبر العلو في المقطع الاول القصير.

وترينا تسجيلات أخرى لم يتم ايرادها هنا ان النبر القوي إنما يقع على المقطع النهائي المغلق (الممتد، المصحوب بالوقف).

#### ملحوظات عامة:

انطلاقاً من هذه الفحوص، وكذلك من النتائج الاولى المتوفرة من التسجيلات الصوتية للبحور العربية، يمكن أن نتقدم بنقاط عديدة، غير أن تقلبات البحور وتمازجها الايقاعي، الذي كشفت عنه التجارب، يجعل الاستنتاجات وامكانات الايضاح في منتهى الصعوبة. مع ذلك، من الجائز ان نطرح الملحوظات الأولية التالية:

١ - أن الطابع الكمي لايقاع البيت العربي مؤكد بوضوح، بل يبدو أنه يشكل الأساسى للشعر القديم

٢ - إذا أخذنا المعدلات الناتجة بعين الاعتبار، فإن قاعدة أخرى ستأكد هنا أيضاً، إلا وهي علاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة: فمقطع طويل يساوي اثنين قصيرين أو يزيد عنها. غير أن طبيعة التلفظ والمحيط المقطعي (المقاطع المجاورة) ومكان النبر وعوامل أخرى، تجعل، هذه العلاقة متغيرة بنحو يصعب القبض عليه بسهولة؛

٣ - النبر واضح غالباً وقويّ (أي مشتملةً على العلو والحدة)، ولكن اشارات عديدة تدفع إلى اعطاء الأهمية إلى العلو.

٤ - يلعب النبر دوراً ايقاعياً، بصورة مؤكدة. ولكن هذا الدور يختزل غالباً إلى وظيفة تقوية أو تعويض، وهذا ما يؤكد الفكرة التي تتقدم بها هذه الأطروحة (القسم الثالث - الفصل الرابع).

٥ - ويلقي هذا الاستنتاج ما يدعمه في ظاهرة بغياب النبر أحياناً، أو ترده أو الفصل (بين الحدة والعلو) أو المضاعفة، وأحياناً بعدم ثبات موقع هذا النبر.

(فيما عدا «مفاعلاتن» و«مفعولات» فإن مينوگرامات التفاعيل الأساسية تبدو وهي تؤكد وجهة نظر «قيل» (القسم الثالث، الفصل الاول) بخصوص موضع النبر قياساً إلى الوند. ولكن من جهة أخرى، تظل علاقة هذه النظرية بفرضية ما يدعوه هو بالايقاع «الصاعد» و«الهابط»، بحاجة إلى تدقيق).

٦ - وفي حين تنصف الحدة بأنها موحدة المستوى، فإن الاداء يمثل خطأ هابطاً ينسبط على شطري البيت الذي يعامل كجملة واحدة.

٧ - مع هذا فإن الاداء يتميز بمستويين اوليين، احدهما أعلى والآخر أدنى، من جهة، ومن جهة ثانية بحركات داخلية، صاعدة وهابطة، تقوم بتقطيع المجاميع التركيبية والوزنية واختراقها.

(أميل إلى الاعتقاد بأن البيت العربي الحديث يستفيد إلى درجة كبيرة من هذه الخصائص الإيقاعية، ولكن هذا الاعتقاد يظل بحاجة إلى دراسة دقيقة فاحصة).



## فهرس

توطئة

مدخل

١٣

٢٣

### القسم الاول: نشوء الحركة الحديثة

- الفصل الاول: بدر شاكر السياب وبدايات الشعر الحديث ٤١

- الفصل الثاني: تطور حركة الحداثة وتوجهاتها

٦٣

تجمع شعر في لبنان

### القسم الثاني: تحويل اللغة الشعرية

- الفصل الاول: القاموس الشعري الحديث ١٢٣

- الفصل الثاني: الجملة الشعرية في الانتاج الحديث ١٤٧

- الفصل الثالث: الغموض الدلالي ١٧١

### القسم الثالث: تحويل البنى الابقاعية

- الفصل الاول: العروض التقليدية ٢٠٥

- الفصل الثاني: حول تطور العروض العربية حتى الحركة الحديثة ٢٤٥

- الفصل الثالث: البنى الوزنية الحديثة - ملامح

٢٦٩

التحويل الابقاعي

- الفصل الرابع: نحو تفسير لغوي ابقاعي للتحويلات الحديثة ٣٠٥

٣٤٩

- الفصل الخامس: بناء القصيدة الحديثة

٤٢٩

٣٧١	خاتمة
٣٧٥	المصادر والمراجع

### ملحق

٤٠٩	تجربة صوتية على العناصر الايقاعية للبيت العربي
٤١١	الرسوم
٤٢٥	استنتاجات ختامية وملاحظات